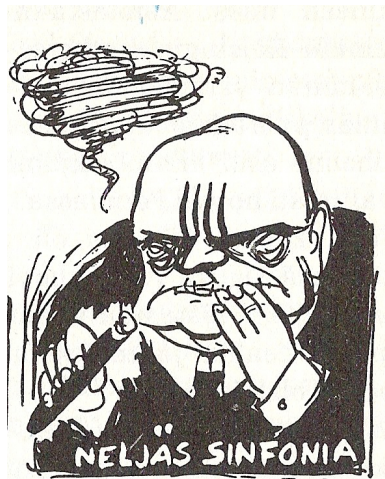


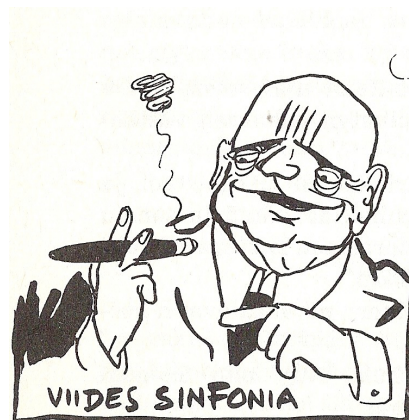
# Symfoni nr. 4 og 5 av Jean Sibelius.

En komparativ analyse av orkestreringens utforming

Thomas Erma Møller



(Symfoni nr. 4)



(Symfoni nr. 5)

Masteroppgave ved

Institutt for musikkvitenskap,

Universitetet i Oslo

Vår 2011

---

<sup>1</sup> Bildene på forsiden er hentet fra Kari Suomalainens karikaturtegning «Sibelius' symfonier, altså historien om en sigar og syv rynker» [Originaltittel: Sibeliuksen sinfoniat, eli tarina sikaarista ja seitsemästä otsarypystä] (Suomalainen 1978: 36-37)

# Forord

Det er med stor glede og stolthet jeg nå legger frem min masteroppgave i musikkvitenskap etter to års arbeid. Det har vært en interessant og lærerik prosess som har utviklet meg mye både faglig og som menneske. Oppgaven er blitt til som et resultat av hardt og målrettet arbeid fra første til siste dag. Når det er sagt vet jeg at masterprosjektet ikke ville vært mulig å gjennomføre uten støtte og veiledning fra folk rundt meg. Derfor vil jeg gjerne takke alle de som på ulike måter har hjulpet meg på veien.

For det første vil jeg takke min veileder Asbjørn Øfsthus Eriksen for utmerket veiledning i arbeidet med masteroppgaven. Eriksen har vist genuin interesse for emnet jeg skriver om, gitt konstruktiv kritikk og svært nyttig tilbakemelding på tekstutdragene jeg har sendt ham. Han har også vist fleksibilitet, tilgjengelighet og imøtekommenhet når det gjelder å avtale veiledningstimer. Hans store faglige interesse og kunnskap har smittet av på meg underveis.

Jeg vil også rette en takk til Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, og alle som jobber der. Flere av instituttets ansatte har vært hjelpelige med svar på spørsmål. Jeg vil i særdeleshet nevne Rolf Inge Godøy som ledet emnet «Musikkanalyse» og som også på andre måter har hjulpet meg i arbeidet med masteroppgaven.

En stor takk sendes også musikkforsker Andrew Barnett, som stilte villig opp på intervju i sitt hjem i Brighton, England, og som inviterte meg til å holde innlegg ved den internasjonale Sibelius-konferansen i Oxford høsten 2010.

Til slutt vil jeg også takke min samboer, familie og venner som har støttet meg på alle måter.

Takk!

Før jeg går løs på selve emnet har jeg lyst til å si litt om arbeidet med masteroppgaven.





## Arbeidet med masteroppgaven

Arbeidet med masteroppgaven har i all hovedsak dreid seg om tre hovedsysler:

1. Gjennomgang av sentral litteratur om orkestrering og om Sibelius.
2. Gjentatt lytting til ulike innspillinger av Sibelius' fjerde og femte symfoni.
3. Omfattende studier av partiturene til de to verkene.

I tillegg til dette har jeg vært aktiv på flere andre områder som har hatt relevans for masteroppgaven. Både høsten 2009 og høsten 2010 besøkte jeg den årlige internasjonale Sibelius-festivalen i Lahti, Finland. I tillegg til at jeg fikk høre Symfoni nr. 4 og 5 m.m. under usedvanlig gode akustiske forhold i Sibelius-huset, var det også kortere foredrag med dirigenter og andre Sibelius-eksperter under disse festivalene.

I januar 2010, da jeg var i London med andre masterstudenter, benyttet jeg anledningen til å intervju den anerkjente Sibelius-forskeren Andrew Barnett i hans hjem i Brighton. Barnett inviterte meg samtidig til å holde et 30 minutter langt innlegg om masterprosjektet mitt på «The 5th International Sibelius Conference» i Oxford, England.

I september 2010 deltok jeg på denne Sibelius-konferansen i Oxford, der jeg holdt et innlegg om min tilnærming til orkestreringsanalyse eksemplifisert ved en analyse av de 18 første taktene i Sibelius' femte symfoni. Innlegget ble svært godt mottatt, og en skriftlig versjon vil bli publisert i boken som blir gitt ut nå i etterkant av konferansen. På denne konferansen møtte jeg om lag 30 Sibelius-forskere fra hele verden, blant annet flere fra Sibelius-akademiet i Finland. Disse kontaktene har allerede vist seg å være uvurderlige for meg i arbeidet med masteroppgaven, og vil sikkert komme til nytte også i fremtiden.

I februar 2011 besøkte jeg Nasjonalbiblioteket tilknyttet Universitetet i Helsinki for å studere kopier av Sibelius' håndskrevne skisser og manuskripter. Det viste seg å være så mye skisser at jeg har valgt å ikke legge særlig vekt på dette i denne oppgaven. Dette til tross for at jeg fant et par steder der orkestreringen var radikalt endret fra en relativt sen skisse til det ferdige resultatet. Skissestudier av disse symfoniene og andre verker av Sibelius er et spennende forskningsområde, men det ville blitt en helt annen masteroppgave. Likevel synes jeg det beriket min forståelse av verkene å ha sett disse skissene ved Nasjonalbiblioteket i Helsinki.

Ved siden av denne masteroppgaven har jeg også skrevet en 20 sider lang semesteroppgave om ulike orkestreringsskoler på 1800-tallet. Tittelen på denne oppgaven er «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet – konstruksjon eller realitet?». Dette var nyttig for å få en innføring i de ulike orkestreringstradisjonene i generasjonene før Sibelius selv komponerte. I tillegg har jeg tatt emnet «Musikkanalyse» der jeg jobbet med en analytisk tilnærming til orkestreringsfeltet.

For å styrke førstehåndkunnskapen om orkesterinstrumentene og behandlingen av dem har jeg i løpet av mine musikkstudier tatt flere satslærekurs med arrangering og komponering. På masternivå tok jeg emnet «Satslære 4» der jeg komponerte et verk for orkester. Problemstillingen min var hvordan man kan bruke klangfarge som det primære formdannende prinsipp. Satslæreemnene har styrket mitt analyseverktøy i møtet med Sibelius' orkestrering.

Alt dette har gjort at jeg har opplevd arbeidet med masteroppgaven som spennende og variert. Samtlige emner og andre aktiviteter har hatt relevans for, og innvirkning på, resultatet jeg nå legger frem i form av denne masteroppgaven.

# Innhold

<b>Forord.....</b>	<b>iii</b>
Arbeidet med masteroppgaven .....	v
<b>Innledning .....</b>	<b>1</b>
Jean Sibelius' symfonier .....	1
Kort om litteratur .....	5
Kommentarer til lesingen av masteroppgaven.....	6
<b>KAPITTEL 1: Orkestrering: analysemetodikk og historikk.....</b>	<b>7</b>
Orkestreringsanalyse .....	8
Hva er orkestrering? .....	8
Klangfarge .....	9
Tekstur .....	13
Harmonikk .....	15
Orkestrering i et historisk perspektiv .....	16
Orkestrering på 1700-tallet .....	16
Symfonisk og dramatisk orkestrering .....	18
Progressive og konservative holdninger .....	19
Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet .....	20
Den russiske skole .....	24
Richard Wagner – syntese, progressivitet og ekspansivitet.....	25
Orkestrering som primært eller sekundært anliggende.....	26
<b>KAPITTEL 2: Orkestreringsanalyse av Symfoni nr. 5 .....</b>	<b>29</b>
Første sats .....	29
Takt 1-18. Pastoralitet og store flater .....	31
Takt 72-109. Klagesang, messingbølge og «breakthrough» .....	37
Takt 455-586. «The grand coup», trompeter og tutti triumf.....	43
Oppsummering av orkestreringen i første sats .....	48
Andre sats .....	49
Takt 1-71. Enkel melodi i stadig skiftende lydlandskap.....	51
Takt 154-181. Dramatisk krise .....	55
Orkestrering og form i andre sats .....	59
Oppsummering av orkestreringen i andre sats.....	61
Tredje sats.....	63

Takt 105-212. Den tonikalske orkestreringstypen presenteres .....	64
Takt 360-407. Modifisering og syntese av orkestreringstyper .....	69
Takt 427-482. Den tonikalske orkestreringens endelige triumf .....	71
Oppsummering av orkestreringen i tredje sats .....	76
<b>KAPITTEL 3: Orkestreringsanalyse av Symfoni nr. 4 .....</b>	<b>79</b>
<b>Første sats .....</b>	<b>80</b>
Takt 1-24. Dysterhet og mørke klanger i dype strykere .....	81
Takt 37-53. Pastoralt klanglandskap.....	85
Takt 72-88. En impresjonistisk klangverden .....	89
Oppsummering av orkestreringen i første sats .....	92
<b>Andre sats .....</b>	<b>93</b>
Takt 50-123. Tynn tekstur og fargeblokker.....	94
Takt 260-350. Temaet demoniseres.....	96
Oppsummering av orkestreringen i andre sats.....	100
<b>Tredje sats.....</b>	<b>101</b>
Takt 1-21. Fra lys til mørk klang .....	102
Takt 57-72. Elegiske treblåsersoloer og stort strykertema .....	105
Oppsummering av orkestreringen i tredje sats .....	109
<b>Fjerde sats .....</b>	<b>109</b>
Takt 57-96. Dype strykere, bitonalitet og klanglige overraskelser.....	111
Takt 218-317. Bemerkelsesverdig tutti og klangfargedialog .....	116
Takt 441-527. «Veien til tomheten».....	120
Oppsummering av orkestreringen i fjerde sats .....	124
<b>KAPITTEL 4: Oppsummerende momenter og en utvidelse av perspektivet.....</b>	<b>125</b>
<b>Psykologisk drama og kosmisk triumf.....</b>	<b>125</b>
<b>Tonikalsk orkestrering .....</b>	<b>127</b>
<b>Metaforer og orkestrering.....</b>	<b>128</b>
<b>Sibeliansk orkestrering.....</b>	<b>130</b>
<b>Sibelius' orkestrering i et historisk perspektiv.....</b>	<b>133</b>
<b>Coda.....</b>	<b>135</b>
<b>Kilder.....</b>	<b>137</b>
<b>Appendiks med noteeksempler .....</b>	<b>143</b>

# Innledning

Denne masteroppgaven tar for seg orkestreringen i den finske komponisten Jean Sibelius' (1865-1957) fjerde og femte symfoni. Teksten har to hovedformål: For det første vil jeg legge frem en analytisk tilnærming til det komplekse fenomenet orkestrering. For det andre er målet å vise denne analytiske tilnærmingen anvendt på de to nevnte symfoniene av Sibelius, og slik belyse orkestreringens utforming i disse verkene. Masteroppgaven er delt i fire hoveddeler. Etter denne innledningen, som inneholder en kort presentasjon av Sibelius' symfonier, samt noen ord om litteratur og lesningen av oppgaven, følger første hovedkapittel. Der vil jeg gå gjennom hva jeg legger i begrepet orkestrering, redegjøre for min analytiske tilnærming til feltet og gi en kort historisk innføring med vekt på distinksjonen mellom fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet. Deretter følger to kapitler med orkestreringsanalyser av henholdsvis femte og fjerde symfoni. I avslutningskapittelet, kapittel 4, vil jeg trekke opp noen større linjer, sammenligne orkestreringens utforming i de to respektive symfoniene og komme med noen betraktninger angående Sibelius' orkestreringsstil på et mer generelt plan.

## Jean Sibelius' symfonier

Sibelius' produksjon innbefatter blant annet syv symfonier, en fiolinkonsert, en rekke symfoniske dikt og orkestersanger, i tillegg til andre orkesterverker, scenemusikk, mindre stykker for fiolin og orkester, og for sang og piano, små pianostykker, kammermusikk, noen orgelkomposisjoner og et antall verk for blandet kor og mannskor. Med få unntak er det utvilsomt orkestermusikken som har fått mest oppmerksomhet, og som har gjort ham til en av Nordens aller mest kjente komponister internasjonalt. Sibelius' status og berømmelse har gått i bølger, men i dag fremføres særlig symfoniene, fiolinkonserten, orkestersangene og de symfoniske diktene på konsertscener verden over, og musikken ser ut til å appellere så vel til «Kenner» som til «Liebhaber». Også Sibelius' kammermusikk og pianomusikk har i de senere år opplevd et oppsving og økende interesse blant publikum og musikkforskere. Sibelius komponerte minimalt de siste om lag 30 årene av sitt liv. Hans skapende periode kan derfor regnes omtrentlig fra de tidligste kammermusikalske verkene på 1880-tallet og frem til det symfoniske diktet *Tapiola*, komponert i 1926.

I Sibelius' syv symfonier kan man se en klar stilistisk utvikling samtidig som hver enkelt symfoni kan sies å være høyst individuell. I første symfoni (1900) har flere forskere påpekt en innflytelse fra russiske komponister generelt, og Pjotr Iljitsj Tsjaikovskijs sene symfonier spesielt. Symfoni nr. 1 står utvilsomt i en romantisk tradisjon, og selv Sibelius innrømmet i 1900 den sterke påvirkningen fra Tsjaikovskij: «Jeg vet at det er mye i den mannen jeg gjenkjenner i meg selv» (Tawaststjerna II: 141). De lange oppbyggingene, de sangbare melodiene og den uttalte emosjonelle ekspressiviteten knytter Sibelius' første symfoni til Tsjaikovskijs musikk. Både i oppbygging og tonespråk er særlig likheten med Tsjaikovskijs femte symfoni påtakelig. Det er påfallende at begge symfoniene åpner med en klarinettmelodi som kommer igjen i starten av finalen og at begge går i e-moll. De er komponert med ca. 10 års mellomrom. En annen russisk komponist som ofte trekkes frem som mulig påvirkningskilde er Alexander Borodin, særlig hans første symfoni, selv om Sibelius nektet for å ha hørt denne (Barnett 2007: 125).

I Symfoni nr. 2 (1902) mener mange at den russiske påvirkningen er svakere (Barnett 2007: 146), og at Sibelius i større grad skaper sitt eget tonespråk og uttrykk. I tillegg gjør arven etter Beethoven seg gjeldende i Sibelius' symfoniske tenkning. Kritikeren Karl Flodin mente dette verket var i «the same spirit as Beethoven's symphonies», og Axel Carpelan, Sibelius' nære venn, uttalte at «Finland is gaining its own Beethoven in Sibelius» (Barnett 2007: 146). Det er nok særlig i symfonisk oppbygging, syklisk form med enhet som ideal, og i den sterke immanente logikken at Sibelius' andre symfoni minner om Beethoven. Dette gjelder for øvrig også de øvrige symfoniene i varierende grad. En dagboknotis, skrevet under arbeidet med femte symfoni, kan tyde på at også Sibelius selv innså denne påvirkningen: «Do not hesitate... admit your great love of Beethoven. Worse gods could be worshipped. The ethical quality in his music» (Murtomäki 1993: 142). Det er utvilsomt en klar forbindelse mellom Sibelius' og Beethovens store symfoniske produksjoner.

Sibelius' andre symfoni har også ofte blitt forbundet med nasjonalromantikk. Dette er problematisk ettersom det er få eller ingen tilknytninger til finsk folkemusikk i symfonien. Derimot har nok den politiske situasjonen, Finlands vanskelige forhold til Russland og sterke ønske om selvstendighet, kombinert med symfoniens triumferende og utadvendte karakter, bidratt i vesentlig grad til å skape dette inntrykket. Symfoni nr. 2 er utvilsomt Sibelius' mest populære, og den ble i sin tid et symbol på kampen for finsk frigjøring (Murtomäki 1993: 45).

Symfoni nr. 3 (1907) oppfattes av mange som et skritt i en ny retning for Sibelius. Robert Layton skriver at «it is certainly more classical in feeling and restrained in utterance than either of its predecessors» (Layton 1992: 73). Han henviser også til Gerald Abraham som hevder at «in clearness and simplicity of outline [the first movement] is comparable with a Haydn or Mozart first movement... Nevertheless, the organic unity of the movement is far in advance of anything in the Viennese classical masters» (Layton 1992: 73). Interessant nok uttalte Sibelius en gang at «to my mind a Mozart *Allegro* is the most perfect model for a symphonic movement. Think of its wonderful unity and homogeneity! It is like an uninterrupted flowing, where nothing stands out and nothing encroaches upon the rest» (Barnett 2007: 183). Kombinasjonen av det klassiske, både i form og uttrykk, og den gryende streben mot symfonisk enhet kjennetegner denne symfonien. Enhetstankegangen kommer blant annet til syne i kombinasjonen av de to siste satsene til en stor finale. I tillegg kan de lydiske innslagene, blant annet i åpningstemaet gi inntrykk av en viss folkloristisk karakter.

Symfoni nr. 4 og 5, verkene som skal analyseres i denne masteroppgaven, kan sies å representere de ekstreme ytterpunktene i komponistens symfoniske produksjon, hva angår musikalsk karakter (jf. forsidens karikaturtegninger). Fjerde symfoni (1911) omtales gjerne som Sibelius' mest personlige verk, og som et indre psykologisk drama. Erkki Salmenhaara bruker begrepet «innadvendt ekspresjonisme» (Salmenhaara 1984: 283) for å beskrive stilen i verket. Den musikalske karakteren kan best karakteriseres som mørk, sorgfull og konfliktfylt, og det hele ender i oppgitt resignasjon. Tonespråket er dissonant, og mye av det melodiske og harmoniske materialet kretser rundt tritonus-intervallet. Innslag av bitonalitet, samt utradisjonelle forhold mellom toneartene er karakteristisk for denne symfonien, som til tider faktisk grenser mot det atonale. Tawaststjerna hevder at symfoni nr. 4 er det verket, ved siden av de symfoniske diktene «Bardi» og «Tapiola», hvor Sibelius i størst grad nærmer seg komponistene i den andre wienerskole (Tawaststjerna III: 240). Murtomäki stemmer i, og mener at «in 1911 Sibelius definitely belonged to the camp of modern music together with Strauss, Scriabin, Mahler and Debussy [...] In the Fourth Symphony he touched the modernist tendencies of the time» (Murtomäki 1993: 85-86). Andrew Barnett karakteriserer symfonien som «enigmatic and challenging» (Barnett 2007: 211).

Som en diametral motsetning til dette er femte symfoni (1919) utadvendt, heroisk og triumferende. Beskrivelser av denne symfonien har, i tillegg til assosiasjoner til pastoralitet og naturidyll, en tendens til å henvise til enorme størrelser av kosmiske proporsjoner. Robert

Layton skriver om femte symfoni at «in comparison with the Fourth, with its spare orchestral texture, its[femte symfoni] colours are opulent and vivid, its mood heroic and its idiom easily accessible» (Layton 1992: 83). Interessant nok har Sibelius' femte symfoni tradisjonelt blitt betraktet som «a step backwards in the symphonic output of the composer» (Murtomäki 1993: 143). Murtomäki innrømmer at «as the surface level is attractive, and the Symphony is extremely clearly laid out, it is easy to approach», men hevder også at «the slightest penetration under the surface reveals that the Fifth Symphony is in many ways more complex than its predecessor, the Fourth Symphony, which at first appears to be so difficult» (Murtomäki 1993: 143). På overflaten presenterer likevel femte symfoni et langt mer tilgjengelig tonespråk preget av en tydelig dur-tonalitet og konsonerende samklanger.

At disse to symfoniene, med omtrent samme besetning og komponert i løpet av samme tiår, oppfattes som så forskjellige, gjør en sammenligning av verkene spesielt interessant. Det er selvsagt en kombinasjon av elementer som gjør at denne musikken, og all annen musikk, låter som den gjør. I denne oppgaven vil fokuset ligge på det klanglige og hvordan orkestreringen er utformet i disse to svært ulike symfoniene.

Etter Symfoni nr. 4 og 5 fortsetter Sibelius sin streben etter fullkommen symfonisk enhet. Hans sjette symfoni (1923) bærer, foruten den sterke relasjonen mellom ulike satser, temaer og motiver, preg av den overveiende doriske tonaliteten. Murtomäki påpeker at denne modaliteten har ledet mange forskere til å høre en spesielt finsk tone i denne symfonien, men han fremhever samtidig renessansens vokalpolyfoni som en minst like viktig inspirasjonskilde for Sibelius (Murtomäki 1993: 195). I følge Murtomäki var Palestrina en komponist Sibelius «greatly admired». Dette skinner klart igjennom i musikkens utforming som, i følge komponisten er basert «more on a linear than on a harmonic foundation» (Murtomäki 1993: 195). Denne symfonien er i følge Barnett «the most tranquil and most immanent» av alle Sibelius' symfonier (Barnett 2007: 300).

I Symfoni nr. 7 (1924) mener mange at Sibelius oppnådde symfonisk enhet i sin mest fullkomne form. Ikke bare er hele symfonien i en stor sats. Overgangene fra et tempo til et annet er nærmest umerkelige, og det tematiske og motiviske slektskapet meget sterkt. Murtomäki skriver om formen i denne symfonien at «it is something new and revolutionary in the history of symphony» (Murtomäki 1993: 243). James Hepokoski mener «Sibelius provided it with the architectural satisfaction and expressive depth of an abstract symphony while breaking away from references to sonata form and other traditional formal models»



(Whittall 2004: 61). Med sitt unike formkonsept regnes Sibelius' syvende symfoni som et av 1900-tallets store symfoniske mesterverk.

## Kort om litteratur

Det finnes svært mye litteratur om Jean Sibelius og hans musikk. Det desiderte referanseverket, som jeg i stor grad har basert meg på i arbeidet med denne oppgaven, er Erik Tawaststjernas omfattende verk i fem bind. De finske versjonene, som jeg har brukt i arbeidet med oppgaven, utkom i perioden 1965-1988. Tawaststjerna presenterer Sibelius' liv og verk med en detaljrikdom ingen andre Sibelius-forskere har kunnet vise til verken før eller siden. I tillegg til å være en omfattende biografi inneholder Tawaststjernas bok gode og detaljerte verkomtaler av Sibelius' komposisjoner.

Av nyere referanselitteratur vil jeg spesielt trekke frem *Sibelius* av Andrew Barnett (2007). Også dette er en bok av typen «liv og verk». Barnetts bok inneholder ikke like lange og detaljerte analyser og gjennomganger av verkene som Tawaststjernas, men den er spesielt god på mindre kjente verker av Sibelius. Ønsker man en engelskspråklig innføring i Sibelius' liv og verk er denne boken absolutt å anbefale. Av mer verkspesifikk litteratur som omhandler symfoniene som analyseres i denne masteroppgaven vil jeg særlig trekke frem *Sibelius – Symphony No. 5* av James Hepokoski (1993). Denne boken er både oversiktlig og informativ, og presenterer gode analyser av de ulike satsene i symfonien. Av annen Sibelius-litteratur vil jeg særlig nevne Veijo Murtomäkis analytiske doktoravhandling *Symphonic Unity* (1993), boken *Sibelius* av Erkki Salmenhaara (1984) og *Sibelius* av Robert Layton (1965).

Når det gjelder litteratur om Sibelius' orkestrering er denne noe begrenset. Av de få arbeidene som finnes kan Bjørnar Marthinsens hovedoppgave (UiO) fra 2003, *Klang og tekstur i Sibelius' 7. symfoni*, og Ron Weidbergs artikkel *Sonic Design in Jean Sibelius's Orchestral Music*, publisert i 2003, trekkes frem som de mest betydelige.

## Kommentarer til lesingen av masteroppgaven

For å få fullt utbytte av denne masteroppgaven fordres det at leseren har orkesterpartitur på Sibelius' fjerde og femte symfoni for hånden. Helst bør partituret også ha taktnummereringer. Det vil riktignok henvises til enkelte noteeksempler som finnes i et appendiks til slutt i oppgaven, men det er likevel å anbefale at man har fullt partitur på begge verkene. I tillegg er det selvsagt en forutsetning at man lytter til musikken som analyseres.

Noteeksemplene bakerst i denne oppgaven er kopier av utgavene fra henholdsvis «Breitkopf & Härtel» og «Wilhem Hansen».

Jeg understreker at jeg i denne masteroppgaven kun vil analysere den endelige versjonen av femte symfoni selv om det foreligger partitur på, og innspilling av, 1915-versjonen. Jeg vil heller ikke ta høyde for skisser eller tidligere versjoner av de to verkene, men utelukkende forholde meg til de ferdige, publiserte verkene.

I oppgaven velger jeg, til tross for at det fører til omvendt kronologi, å fremstille analysen av femte symfoni før analysen av fjerde symfoni. Årsaken til dette er at jeg oppfatter femte symfoni som mer entydig enn fjerde. Derfor mener jeg det gagnar lesningen av oppgaven som helhet å plassere analysen av femte symfoni først.

Da jeg også har brukt finsk referanselitteratur, vil jeg understreke at alle sitater fra Tawaststjerna og Salmenhaara er mine egne oversettelser fra finsk til norsk. Jeg er halvt finsk og har vokst opp med det finske språket. Jeg anser at jeg behersker finsk flytende både skriftlig og muntlig.

# KAPITTEL 1:

## Orkestrering: analysemetodikk og historikk

I boken *A Guide to Musical Analysis* presenterer Nicholas Cook noen tilnærminger til analyse jeg finner svært interessante. Etter en gjennomgang av sentrale analytiske metoder, fra Schenker til Lomax, følger en del om den praktiske utførelsen av en analyse. For det første, skriver Cook, er det en absolutt forutsetning at man har god kjennskap til musikken man skal analysere (Cook 1994: 237). Begynner man å analysere for tidlig eller utelukkende ut fra kjennskap til partituret «it will end up as an analysis of the score and not of the musical experience. It will not, in short, be a *musical* analysis» (Cook 1994: 240). Et attraktivt trekk ved Cooks tilnærming er å utgå fra spørsmål som dukker opp når man lytter, f.eks. «Hva er det mest slående, eller iørefallende med dette musikkstykket?» (Cook 1994: 242). Fordi det er klangen som i størst grad fascinerer meg med Sibelius' musikk, blir mitt analytiske spørsmål: **Hvordan er orkestreringen utformet for at det klingende resultatet låter som det gjør?**

Å skulle redegjøre for hver takt og hvert element i to store symfonier er selvsagt helt umulig, gitt denne masteroppgavens omfang. Det ville heller ikke være interessant lesning. Derfor er et utvalg av sentrale partier for detaljert næranalyse, samt en mer overordnet tilnærming til orkestreringens utforming i verket eller satsen som helhet, uunngåelig. Jeg legitimerer valget av partier for mer detaljert analyse av orkestreringens utforming på to måter: For det første kan begrunnelsen for valget av et parti være at jeg oppfatter det som klanglig spesielt interessant, vellykket eller slående. For det andre kan partier være valgt ut fordi de kan sies å være spesielt sentrale enten i det overordnede formforløpet eller i formingen av musikkens karakter. Det er på bakgrunn av disse kriteriene jeg har valgt partier for næranalyse i denne orkestreringsanalytiske tilnærmingen. Man kunne også tenke seg at man valgte ut partier som kunne sies å være spesielt typiske for komponistens orkestreringsstil, men da jeg kun beskjeftiger meg med to verker, vil det ikke være et hovedpoeng i oppgaven å belyse Sibelius' generelle orkestreringsstil. Dette ville fordret analyser av en større del av komponistens store symfoniske produksjon. For meg er hovedpoenget snarere å belyse orkestreringsstilen på et mer lokalt verknivå og sammenligne orkestreringens utforming i to ulike symfonier.

## Orkestreringsanalyse

Orkestreringsanalyse har tradisjonelt vært ignorert i musikkvitenskapen, hvis analytiske hovedanliggende snarere har vært melodiske og harmoniske aspekter ved musikken, i tillegg til ulike innfallsvinkler på musikkens formale oppbygging. Det finnes mange mulige årsaker til denne neglisjeringen, men det meste bunner i en mangel på adekvat verktøy, både i form av teknologi og et tilfredsstillende begrepsapparat, for å studere dette feltet (Godøy 1993: 1). Dersom den grunnleggende hensikten med musikkanalyse, på et eller annet plan, er å finne ut hvorfor noe låter slik det gjør, kan man ikke fortsette å ignorere det kanskje mest slående og iørefallende ved musikken: selve klangen.

Inntil ganske nylig har det vært relativt begrenset med litteratur som omhandler orkestreringsanalyse. Det finnes en rekke gode lærebøker i orkestrering, fra Hector Berlioz' *Traité d'instrumentation* (1844, revidert av Richard Strauss i 1904) via Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Principles of Orchestration* (1912) og Walter Pistons *Orchestration* (1955) til Samuel Adlers *The Study of Orchestration, 3rd edition* (2002). Også andre bøker kunne vært nevnt: Francois Gevaerts *Traité general d'instrumentation* (1863) og Cecil Forsyths *Orchestration, 2nd edition* (1935). Selv om disse bøkene har en mer praktisk enn analytisk tilnærming til orkestreringsfenomenet, kan de være nyttige også i en orkestreringsanalytisk sammenheng. Min viktigste kilde i arbeidet med orkestreringsanalyse må likevel kunne sies å være en *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk* (1993) av Rolf Inge Godøy.

### Hva er orkestrering?

Aller først føler jeg behov for å klargjøre distinksjonen mellom begrepene instrumentasjon og orkestrering. Godøy definerer instrumentasjon som «kunnskap om den faktiske klanglige utformingen av et musikkverk eller et utsnitt av et musikkverk» (Godøy 1993: 2). Begrepet orkestrering er en begrensning av instrumentasjonstermen og omfatter «instrumentasjon for det man vanligvis kaller et orkester» (Godøy 1993: 2). Her velger jeg å benytte begrepet orkestrering da jeg kun vil beskjeftige meg med analyse av orkestermusikk.

Det er utvilsomt svært mange dimensjoner som spiller en vesentlig rolle i den faktiske klanglige utformingen av musikk. For å angripe et slikt komplekst og multidimensjonalt fenomen er det derfor nødvendig å prøve å skille ut noen hovedaspekter og studere disse separat (Godøy 1993: 3). Differensiering er på mange måter implisitt i begrepet analyse, hvis

leksikalske betydning er «oppløsning av det hele i dets enkelte bestanddeler» (Ordnett: Analyse). Til tross for at Godøy trekker frem differensiering som «det viktigste metodiske prinsippet» i analyse av klang, påpeker han samtidig viktigheten av å ha et bevisst forhold til sammensattheten og multidimensjonaliteten i dette fenomenet (Godøy 1993:3). Gjennom en første differensiering kommer Godøy frem til tre hoveddimensjoner: klangfarge, tekstur og harmonikk (Godøy 1993: 10). Disse er både overlappende og gjensidig avhengige av hverandre, men det er likevel fruktbart å holde dem adskilt i denne sammenhengen.

## Klangfarge

Det vageste og minst håndgripelige av orkestreringens tre hovedaspekter er det som på fransk og engelsk kalles «timbre,» og som vi på norsk og tysk ofte betegner som klangfarge (Ty: Klangfarbe). I *Oxford Dictionary of Music* defineres «timbre» som «Tone-colour; that which distinguishes the quality of tone or v. of one instr. or singer from another, e.g. fl. from cl., sop. from mez., etc.» (Oxford Dictionary of Music: Timbre). En slik definisjon forutsetter konsistens i parametrene tonehøyde og lydstyrke. Klangfarge er altså summen av de kvalitetene som skiller to lyder med samme tonehøyde og lydstyrke fra hverandre. En essensiell faktor i bestemmelsen av dette er fordelingen av, og den relative lydstyrken i overtonene (Campbell i Grove Music Online). Samtidig er det viktig å ikke glemme at enhver klang utspiller seg i tid, og Godøy påpeker at

det er uriktig å si at et instruments klangfarge er likt instrumentets overtonespektrum, slik man kan representere det gjennom en fourier-analyse, all den stund overtonespektra til akustiske instrumenter aldri er statiske, alltid er i utvikling, og også ofte inneholder en del "støy" eller "turbulens" som må beskrives som kaotisk (Godøy 1993:11).

I kapittelet «Gestures and Timbre» fra boken *Musical Gestures* presiseres det at det nettopp er fluktuasjonene over tid som gjør en tone interessant (Godøy 2010: 183). Kvaliteter ved selve ansatsen har vist seg å være særlig avgjørende for hvordan vi opplever klangfargen i en tone (Grove Music Online: Timbre). Likevel er det liten tvil om at klangfarge er og blir «a multidimensional phenomenon involving several features, some of which run in parallel and some of which follows sequentially throughout the sound, and this makes it difficult to define exactly what timbre is» (Godøy 2010: 183).

En av de største utfordringene i studier av klangfarge er mangelen på organiserende kategorier. Tonehøyde og lydstyrke er, på mange måter, langt mer håndgripelige aspekter. Derfor er det også mulig å representere disse parametrene i endimensjonale skalaer med

henholdsvis *høy-lav* og *sterk-svak* som avgjørende verdier (Campbell i Grove Music Online). En slik representasjon lar seg imidlertid ikke gjøre når det gjelder klangfarge. Enkelte forsøk har vært gjort, deriblant Fred Lerdahls *Timbral hierarchies* (Lerdahl 1987), men gitt dette fenomenets kompleksitet er det vanskelig å organisere klangfarger på en god måte. Det er utenfor denne oppgavens omfang å skulle inkorporere en drøfting av all forskning som har vært gjort på området de siste årene, men jeg vil likevel trekke frem noen av hovedpunktene fra enkelte sentrale studier.

Roger A. Kendall og Edward C. Carterette har vært pionerer i forskningen på klangfarge, spesielt på den klanglige kombinasjonen av ulike blåseinstrumenter. De har gjennomført en rekke forsøk og eksperimenter, og blant annet publisert artikkelen *Identification and blend of timbres as a basis for orchestration* (1993). Deres hovedpoeng er at instrumentenes evne til klanglig å blande seg med hverandre er omvendt proporsjonal i forhold til hvor lett det er å gjenkjenne hvilke instrumenter en klang inneholder. Kendall og Carterettes studie er interessant, men som de selv påpeker er det behov for «a thorough set of perceptual scalings for tones in different tessituras for a relatively large body of instruments» (Kendall & Carterette 1993: 63). Antall kombinasjonsmuligheter i et symfoniorkester er enormt, og antallet mulige harmoniske og klanglige kontekster nærmest uendelig. Dessuten har alle instrumenter store variasjonsmuligheter gjennom ulike spilleteknikker, i tillegg til at dynamikk og register spiller en vesentlig rolle. Alle disse faktorene kan endre en klang radikalt og forskyve den til motsatt ende av en perseptuell skala. Derfor blir en slik studie nærmest for en dråpe i havet å regne, dersom målet er en helhetlig metode for analyse av orkestrering.

Dette til tross er det likevel ønskelig å trekke ut hovedprinsippene av slik forskning, og anvende dette i analyser av orkestreringens utforming. Et av aspektene man kan ta stilling til i en orkestreringsanalytisk fremstilling er om de ulike klangfargene som er til stede i et stykke klingende musikalsk virkelighet kan sies å blande seg godt med hverandre. Er det lett å skille ut de ulike bestanddelene i en sammensatt klang er den heterogen, og klangfargene blander seg dårlig med hverandre. Andre ganger kan klanger oppfattes som ytterst homogene, ikke bare når klangen utgjøres av instrumenter av samme type eller tilhørende samme gruppe, men også når klangfarger fra ulike instrumenter og instrumentgrupper blander seg godt med hverandre. Da vil det være vanskeligere å skille ut bestanddelene i den sammensatte klangen.

En velbrukt metode i analyse av klangfarge er såkalt multidimensjonal skalering (Kendall & Carterette, Darke, Grey, Sandell m.fl.). Den typiske empiriske undersøkelsen går ut på at forsøkspersoner skal vurdere ulike klanger i henhold til et antall dimensjoner, som f.eks. briljans, nasalitet, hardhet/mykhet osv., ofte langs skalaer, enten mellom antatte motpoler som hard og myk, eller mellom en verdi og dens negasjon, f.eks. nasal og ikke nasal. Så lager man flerdimensjonale diagrammer der instrumentene plasserer seg i et geometrisk rom ut fra utfallet i et visst antall dimensjoner. Slik får man kartlagt en gruppe lytteres perseptuelle oppfatning av ulike klanger ut fra gitte dimensjoner. Problemet er også her den store mengden variasjonsmuligheter. Har man mulighet til å gjennomføre en bred empirisk undersøkelse, kan det selvsagt gi et godt utgangspunkt for å si noe om hvordan enkelte lyttere oppfatter ulike klangfarger og effekten av disse. Mitt overordnede inntrykk er likevel at slike undersøkelser krever svært mye for å gi en solid basis for orkestreringsanalyse. Det er helt avgjørende at svært mange deltar på lytterundersøkelsen. Lykkes man i å skaffe et representativt utvalg lyttere, kan imidlertid slike undersøkelser si noe om intersubjektivitet, eller eventuelt mangel på sådan, i lytteres opplevelse av ulike klangers egenskaper. Det finnes gode spirer til videre forskning på klang og persepsjon av klang. For en mer detaljert gjennomgang av metoder og resultater fra slike studier henviser jeg til oppgavens litteraturliste.

Det disse undersøkelsene tydeliggjør er metaforers betydning i beskrivelse av klangfarge. I *Metaphors we live by* definerer Mark Johnson og George Lakoff metafor som «a way of conceiving of one thing in terms of another» (Lakoff & Johnson 1980: 36). Michael Spitzer skriver i *Metaphor and Musical Thought* om oppvurderingen av metaforens status fra å være rent poetiske og retoriske virkemidler til å utgjøre en helt sentral plass i vår forståelse av musikk. Spitzer er opptatt av at «music can be a source as well as a target for metaphorical mapping, and that musical experience shapes thought just as thought shapes music» (Spitzer 2004: 54). Særlig kognitiv vitenskap har bidratt til metaforens økte status. Asbjørn Eriksen skriver at «nyere kognitiv metafor-teori [...] snakker [...] om overføringer mellom konseptuelle domener,» og at metaforer dermed ikke lenger er begrenset utelukkende til språket (Eriksen 2008: 308). Metaforer er et middel for å forstå det ukjente gjennom det kjente. Ved å ty til metaforer i omgang med musikk kobler vi et flyktig og abstrakt fenomen til konkrete opplevelser fra andre konseptuelle domener, og Spitzer hevder at «our understanding of music is permeated with cross-domain mappings» (Spitzer 2004: 11).

Ofte er de metaforiske overføringene knyttet til opplevelsen av å ha en kropp i et miljø, kort sagt til grunnleggende fysiske erfaringer. Denne tankegang er hentet fra såkalt «embodied cognition», eller «kroppskognisjon» som det ofte kalles på norsk. Jeg må si meg enig med Hallgjerd Aksnes som under en forelesning uttrykte at det er visuelle og haptiske erfaringer som er mest aktuelle når man snakker om nettopp klangfarger og tillegger klang egenskaper som hard/myk, lys/mørk, klar/sløret, tørr/våt osv. (Aksnes: 10/5 2010). Interessant nok påpeker også Rimskij-Korsakov dette i *Principles of Orchestration*. Han skriver at «it is a difficult matter to define tone quality in words; we must encroach upon the domain of sight, feeling and even taste» (Rimsky-Korsakov 1964: 18). Metaforer er ikke bare uunngåelige, men også svært nyttige i all omgang med musikk, enten man har analytiske eller rent kognitive/perseptuelle og opplevelsesmessige formål.

En annen tilnærming til klangfarge er å ty til katalogen av musikalske konvensjoner i den vestlige kunstmusikktradisjonen. Dette forutsetter selvsagt at analytikeren har en viss kjennskap til de gjeldende konvensjonene. Har han det vil han assosiere klangfarger (i bestemte teksturale sammenhenger) med lignende effekter i andre verker, både de med og de uten eksplisitt uttalt meningsinnhold. Ved å ta utgangspunkt i slike konvensjoner skaper man en rekke referanser til tradisjonen og kan få et solid grunnlag for å si noe om klangfarge.

De nevnte lærebøkene i orkestrering må også nevnes som en sentral kilde i tilnærmingen til klangfarge. Som sagt har disse bøkene riktignok et mer praktisk enn analytisk formål, men de er likevel nyttige også i en analytisk sammenheng. I orkestreringsbøker gis instrumentenes klanglige egenskaper i ulike registre beskrivende, metaforiske merkelapper. Man skal på ingen måte undervurdere Hector Berlioz', Richard Strauss', Nikolaj Rimskij-Korsakovs, Walter Pistons og Samuel Adlers ekspertise på området. De må alle kunne sies å ha førstehånds kjennskap til orkestrering, som kunstart og håndverk, gjennom sine roller som komponister og læremestere i orkestrering. Rimskij-Korsakovs bok er for øvrig forbilledlig ved at den også tar en rekke klangkombinasjoner, og effekten av disse, i betraktning. Selv om boken er ytterst subjektiv og noe mangelfull på enkelte områder, kan den likevel understøtte argumenter og påstander om effekten av orkestreringens utforming.

I dag finnes det en rekke teknologiske hjelpemidler og utmerket programvare som blant annet kan utføre spektralanalyser. I en orkestreringsanalytisk sammenheng kan slikt verktøy gi kunnskap om fysiske egenskaper ved lyden. I min tilnærming har jeg likevel valgt å se bort fra slik teknologi, dels fordi veldig mye orkesterklang har så komplekse sammensetninger av



overtoner at det er særdeles vanskelig å trekke ut nyttig informasjon fra slike spektra. Dels også fordi jeg er usikker på hvorvidt kunnskap om overtoneforhold kan anses som relevant og interessant for andre enn akustikere. Etter min mening får jeg sagt mer om musikken og hvilken effekt den har på lytteren ved å fokusere på andre aspekter. Innlemming av teknologi i fremtidige orkestreringsanalytiske metoder er likevel hjertelig velkommen så lenge man er bevisst på nytteverdien av dette.

Til tross for at klangfarge kan fremstå som et vagt og uhåndgripelig fenomen, er det altså mange måter å tilnærme seg dette feltet på. En bevisst bruk av metaforer er i seg selv et viktig verktøy. Kan man i tillegg knytte dette opp mot konvensjoner i den vestlige kunstmusikktradisjonen og beskrivelser i de mest anerkjente lærebøkene i orkestrering, er det absolutt å foretrekke. Videre kan man ta stilling til om klangfargen oppfattes som homogen eller heterogen, ren eller blandet. Har man mulighet til å gjennomføre en empirisk lytterundersøkelse kan dette gi et utgangspunkt for å si noe om persepsjon av klangfarge.

## **Tekstur**

Rolf Inge Godøy definerer tekstur som «den rytmiske og konturmessige utformingen av musikken på basis av en underliggende harmonikk» (Godøy 1993: 18). Det handler med andre ord om det komponisten Iannis Xenakis karakteriserer som «fordelingen av toner i tid og rom» (Godøy 1993: 15-16). Disse definisjonene er gode, men det kan være ønskelig å konkretisere dette ytterligere, og i motsetning til hva tilfellet var for klangfarge har forsøkene på å skape organiserende kategorier vært langt mer vellykkede på teksturens område.

Eksemplarisk i så måte er Walter Piston som i *Orchestration* setter opp syv teksturtyper som dekker det meste av vestlig kunstmusikk. Teksturer bestående av ett element er som regel en melodi spilt på alt fra ett soloinstrument til full tutti-besetning. Denne teksturtypen kaller Piston «orchestral unison», og innbefatter foruten faktiske unisondoblinger også oktaveringer. Piston skriver at «octave reduplication is not to be considered as adding a new textural element. It is a widening of the vertical plane of sound, and the two voices are in such agreement of upper partials that the ear often accepts the interval of an octave as a unison» (Piston 1955: 362). Også linjer doblet i terser eller andre fikserte intervaller regnes som ett og samme element (Piston 1955: 363), og selv når intervallene ikke parallellføres helt slavisk kan de føye seg til et eksisterende element som «harmonic thickening» (Piston 1955: 368).

Av teksturtyper med to elementer er «melody and accompaniment» den desidert vanligste (Piston 1955: 364). Det er verdt å merke seg at akkompagnementet ofte kan deles inn i flere distinkte underelementer. Legges en motmelodi til har vi en tekstur med tre elementer, nærmere bestemt det Piston kaller «secondary melody» (Piston 1955: 374). Denne motmelodien kan variere i selvstendig verdi fra å være nærmest likestilt med hovedmelodien til å være en klart definert andrestemme, f.eks. i kraft av en obligatmelodi. De øvrige teksturtypene er «part writing» (Piston 1955: 382), en tekstur der melodien bare er en av flere individuelle stemmer som beveger seg i lik eller tilnærmet lik rytme, ofte i en koralaktig sats, «contrapuntal texture» (Piston 1955: 388), bestående utelukkende av melodiske elementer, «chords» (Piston 1955: 396), altså enkeltstående akkorder, og «complex texture» (Piston 1955: 405). Sistnevnte går ut på at man kombinerer to eller flere av de ovenfor nevnte teksturtypene til en sammensatt tekstur. Pistons teksturtyper er oversiktlige og kan være en ypperlig tilnærming til teksturaspektet i en orkestreringsanalytisk sammenheng.

Samuel Adler trekker frem en mer generell differensiering av teksturale forhold i sin bok *The Study of Orchestration* når han skiller mellom forgrunn og bakgrunn i lydbildet (Adler 2002: 558). Dette henger tett sammen med det Godøy omtaler som «roller og funksjoner i den musikalske substansen» (Godøy 1993: 16). Svært ofte har forgrunnselementene en melodisk funksjon, mens bakgrunnselementene typisk har en akkompagnerende funksjon. Dette gjelder imidlertid ikke i mer polyfone eller komplekse teksturer der det ikke nødvendigvis er noen dominerende melodi eller noe klart definert akkompagnement, kort sagt der skillelinjene mellom forgrunn og bakgrunn er diffuse eller ikke-eksisterende. Som regel fungerer likevel en differensiering av musikkens teksturale lag utmerket. Særlig i møte med teksturtyper der funksjonene er klart definerte, vil lyttere ha et felles, intersubjektivt utgangspunkt, og i de aller fleste tilfeller oppfatte melodien i forgrunnen, dersom man ikke bevisst velger å fokusere på bakgrunnselementet.

Et viktig aspekt ved musikkens tekstur er bevegelsen i det musikalske materialet. Dette kan forekomme på mange plan, fra små fluktuasjoner på mikroplan til større bevegelsesmønstre på makroplan. Godøy refererer i sin *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk* til Pierre Schaeffer som omtaler disse mønstrene i klangen som henholdsvis «grain» og «allure»:

*Grain* angir mønstre eller "krusninger" på et mikroskopisk nivå i teksturer, som for eksempel triller, tremolo, og [...] hurtige arpeggio-bevegelser innen en mer eller mindre stabil klang. Men *grain* kan også angi mønstre på enda mer mikroskopisk nivå som for eksempel vibrato, "knitringer" i kontrabass- eller dype fagott-toner, "snerringen" i sterke messingblåsertoner, osv. *Allure* (...) angir mønstre i framtoningen på et litt høyere nivå, og kan for eksempel angi forskjellige rytmemønstre (Godøy 93: 16).

I *Musical Gestures* hevdes det at «musical experience is inseparable from the sensations of movement» (Godøy 2010: 3), og det er liten tvil om at «musical sound has great power to make us move, or to create sensations of movement in our minds» (Godøy 2010: 103). Godøy deler musikkrelaterte gester, både «sound-producing» og «sound-accompanying», inn i tre hovedkategorier: iterative, impulsive og utholdte gester (Godøy 2010: 111). Denne inndelingen er nyttig i beskrivelse av musikkens tekstur. Bevegelse spiller en vesentlig rolle i den klanglige utformingen, og Godøy hevder at orkestrering i stor grad handler om å kombinere ulike musikalske gester (Godøy 2010: 112).

Tekstur fremstår som den kanskje mest håndgripelige av orkestreringens tre hoveddimensjoner. Noe av det mest grunnleggende i en orkestreringsanalytisk sammenheng vil være å differensiere de ulike lagene i musikken, og prøve å tilskrive dem roller eller funksjoner i musikkens forgrunn, mellomgrunn eller bakgrunn. Walter Pistons teksturtyper kan være til god hjelp for å kategorisere og beskrive ulike teksturale utforminger i musikken. Også bevegelsesmønstre og bevegelsenes hastighet på ulike plan i musikken bør anses å være teksturale anliggende, og er utvilsomt essensielle aspekter ved orkestreringens utforming.

## **Harmonikk**

Harmonikk har også tradisjonelt vært et yndet studieobjekt for musikkforskere. Fokuset i harmonisk analyse har ofte vært akkordprogresjoner, for eksempel funksjonsharmoniske forbindelser eller andre strukturelle relasjoner mellom akkorder. I orkestreringsanalyse er man imidlertid mer opptatt av den teksturale utleggingen og oppbyggingen av hver enkelt akkord, samt faktorer som stemmeføring og behandling av akkordfremmede toner. I tillegg vil bestemmelse av en klangs harmoniske egenskaper i forhold til aksens konsonans-dissonans være et sentralt ledd i å analysere den klanglige utformingen. Det samme gjelder den registermessige utleggingen og den totale spredningen av akkordene. Disse egenskapene ved harmonikken har direkte betydning for den klanglige utformingen orkestreringsanalysen søker å belyse (Godøy 1993: 13).

## Orkestrering i et historisk perspektiv

I denne historiske innføringen vil jeg legge særlig vekt på de to hovedretningene på 1800-tallet: fransk og tysk orkestrering.<sup>2</sup> Masteroppgavens omfang tillater ikke en detaljert drøfting av dette feltet, men jeg vil likevel skissere hovedlinjene for i oppgavens avslutningskapittel å kunne vurdere hvor Sibelius' orkestrering befinner seg i forhold til disse tradisjonene.

### Orkestrering på 1700-tallet

I løpet av 1700-tallet utviklet orkesteret seg gradvis fra den ustabile sammensetningen av instrumenter i barokkorkesteret, der særlig antallet blåsere varierte etter hva man til enhver tid hadde for hånden, til det wienerklassiske orkesteret med relativt fastlagt besetning. I tillegg mistet cembaloen sin rolle som klanglig fundament og forsvant. Samtidig skjer det en stilistisk overgang fra en overveiende kontrapunktikk til en tekstur som i stor grad utgjøres av en melodi med akkompagnement. Adam Carse påpeker i *History of orchestration* at denne endringen i musikalsk stil var helt avgjørende for utviklingen av moderne orkestrering (Carse 1925: 139). En instrumentgruppe kunne nå akkompagnere en annen. Et soloinstrument, f.eks. et treblåseinstrument, kunne skille seg klanglig fra et rent strykerakkompagnement, i motsetning til tidligere praksis der alle instrumenter deltok i den kontrapunktiske veven (Carse 1925: 139). Med det musikalske stilsiftet fulgte «the choice and use of tone-colour for its own sake» (Carse 1925:140).

The quality of sounds, and the effect when these were combined, began to enter into [the composer's] calculations when the melodic interest of the music began to centre in one part, or when the music was mere harmony, rhythm and colour. [...] The parts [...] are hardly interchangeable (Carse 1925: 140).

Dette vitner om en økende interesse for instrumentenes klanglige kvaliteter både alene og i ulike kombinasjoner. En videre konsekvens av dette er større variasjon i klangfargen. Komponistene skiftet klangfarge oftere og mer uregelmessig enn hva tilfellet var i den gamle orkestreringen der «a pair of wind instruments usually played more or less continuously throughout one movement, and might be entirely silent during the next» (Carse 1925: 144).

Blant komponister som ledet an i overgangen til moderne orkestrering regnes bl.a. tyskerne R. Keiser, G. P. Telemann, G. C. Schürmann, G. H. Stölzel, J. G. Graun, K. H. Graun, J. A. Hasse, C. P. E. Bach, J. C. Bach og J. Stamitz. I tillegg kan nevnes Niccolo Jommelli, som var en av de få italienske operakomponistene som viste progressive tendenser i orkestreringen

---

<sup>2</sup> Denne historiske fremstillingen er basert på semesteroppgaven «Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet – konstruksjon eller realitet?», som jeg skrev høsten 2009 i emnet «Spesialpensum i musikkvitenskap».

på 1700-tallet, samt Jean-Philippe Rameau som førte fransk orkestrering fremover etter mange år med stagnasjon og konservatisme. Rameau er spesielt interessant fordi han er den første franske komponisten som gjør «orchestral effect part and parcel of his technique», og fordi hans orkestrering, av Carse, tilskrives den første kimen til det som skulle bli fransk orkestreringsstil på 1800-tallet, karakterisert ved «clearness and delicacy, [...] economy of means and clean colouring» (Carse 1925: 154).

Den mest sentrale skikkelsen i orkestreringens overgangsperiode på 1700-tallet må likevel kunne sies å være den store operareformatoren Christoph Willibald Gluck, som opprinnelig var tysker, men sterkt tilknyttet Paris og fransk opera. Glucks grunnholdning var at orkestreringen skulle bestemmes av den dramatiske situasjonen, og valget av instrumenter ble styrt av deres dramatiske egenskaper. Dette har sammenheng med ønsket om større dramatisk realisme i operaen (Carse 1925: 155). Gluck er også 1700-tallets kroneksempel på at det var i ferd med å etablere seg et skille mellom «the somewhat restrained manner of the concert-orchestra, and the richer and more highly coloured style associated with stage works» (Carse 1925: 149). Gluck utvidet orkesteret og tok med de instrumentene han mente skapte den ønskede musikalske effekten til et gitt dramatisk øyeblikk. Derfor inkluderte han tre tromboner, en rekke slagverkinstrumenter og harpe, samt klarinett og engelsk horn i orkesteret på et svært tidlig tidspunkt (Carse 1925: 156). Dette var, med få unntak utenkelig i «the concert-orchestra» på denne tiden. Gluck fullbyrdet på mange måter overgangen til den nye orkestreringen, med mer individuelle roller for instrumentene, strykere istedenfor cembalo som klanglig fundament, treblåsere som harmonisk bakgrunn for mer aktive strykere, treblåsersoloer over strykerakkompagnement osv. (Carse: 157-160). Orkesterpartier i Glucks operaer er «conceived for the orchestra, there is no trace of keyboard or of vocal polyphony in its texture» (Carse 1925: 160). Glucks betydning for kommende generasjoners dramatiske orkestrering illustreres av at han er en av de komponistene Berlioz henviser til i sin *Traité d'instrumentation* (Holoman i Grove Music Online).

Den nye orkestreringen ble etablert og videreutviklet av Joseph Haydn og Wolfgang A. Mozart. Blant annet ble konsertorkesteret standardisert i stadig større grad. Det er interessant å sammenligne Mozarts siste operaer, Haydns oratorier, samt religiøse verker av begge, med de to komponistenes symfonier. Da ser man at operaer og kirkemusikk «represent the more highly coloured orchestration associated with the stage. [...] Music more illustrative and descriptive than symphony and concerto tended to draw into the orchestra instruments which were more or less alien to the concert-orchestras» (Carse 1925:194-195). Vi ser altså at selv

komponister som beskjeftiget seg både med konsertmusikk og musikk for scenen holdt orkestreringsstilene distinkt adskilte fra hverandre i de ulike sjangrene, og at den virkelig progressive orkestreringen kom til uttrykk i dramatiske verker. Mozarts operaer og Haydns oratorier har «richer effects and more pronounced colouring [...] than their abstract works written for the concert room» (Carse 1925: 195). Skillet mellom orkestreringen i ulike sjangre er en forutsetning for distinksjonen mellom fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet.

## **Symfonisk og dramatisk orkestrering**

I forordet til Berlioz' *Traité d'instrumentation* bruker Richard Strauss begrepene «symfonisk (polyfon)» og «dramatisk (homofon)» om orkestreringens to hovedretninger på 1800-tallet (Berlioz og Strauss: I). Strauss trekker den symfoniske (polyfone) linjen fra Haydns og Mozarts symfoniske verker via Beethoven til Schumann og Brahms, og den dramatiske (homofone) fra Händels, Haydns og Glucks operaer til Carl Maria von Weber og Hector Berlioz. Wagner blir betraktet som genial gjennom sin kombinasjon av «the symphonic (polyphonic) technique of composition and orchestration with the rich expressive resources of the dramatic (homophonic) style» (Berlioz og Strauss: II). I følge Strauss er den polyfone stilen, med røtter i Bachs «miraculous scores», å foretrekke fremfor den homofone, for «only the truly meaningful polyphony can disclose the loftiest tone-miracles of the orchestra» (Berlioz og Strauss: II). Strauss mener den «primitive» homofonien er den største svakheten i den dramatiske orkestreringsstilen. Selv om han roser Berlioz' klanglige nyvinninger, er den symfoniske orkestreringen likevel overlegen den dramatiske. For Strauss får Berlioz' nye klangfarger høy musikalsk verdi først i Wagners polyfone teksturer (Strauss og Berlioz: II).

Strauss er av den oppfatning at en syntese av dramatisk og symfonisk orkestrering også var målet for Berlioz i sine dramatisk-symfoniske verker, men at dette mislyktes som følge av den franske komponistens mangel på polyfoni (Strauss og Berlioz: II). Strauss berører en helt sentral problemstilling for hvordan vi betrakter orkestrering overhodet når han fokuserer på ulike aspekter i sammenligningen av orkestreringsstilene. Det han betegner som det polyfone i symfonisk orkestrering har åpenbart med tekstur å gjøre, mens harmonikk og klangfarge blir viet mindre oppmerksomhet. Han nevner riktignok strykerne som musikkens ryggrad, men er mer opptatt av strykergruppens polyfone kvaliteter enn av den særegne klangfargen. I den dramatiske retningen betoner han derimot «coloristic elements» og klanglige nyvinninger i en teksturalt sett «primitiv» og homofon musikk (Strauss og Berlioz: II).

## Progressive og konservative holdninger

På 1800-tallet fortsatte den dramatiske orkestreringen, som i tillegg til opera også omfattet programmatisk konsertverker, å være den progressive. Det var der nye instrumenter tidligst ble tatt inn i varmen, og de nye effektene, spilleteknikkene og klangkombinasjonene først prøvd ut. Da horn og trompeter fikk ventiler, kornetter og ofikleider kom inn i orkesteret, harpe ble tatt mer regelmessig i bruk og nye instrumenter som bassklarinett, engelsk horn og en rekke slagverkinstrumenter kom til, så var det i operaer, særlig fransk opera skrevet til Paris, samt i Hector Berlioz' orkesterverker, de først gjorde sitt inntog (Carse 1925: 200-219). Berlioz og Giacomo Meyerbeer, som begge tilhørte den franske, dramatiske retningen, til tross for sistnevntes tyske opphav, ønsket å drive frem utviklingen av nye og forbedrede instrumenter, og å bruke nyvinningene i sine egne komposisjoner (Carse 1925: 200).

Mye av årsaken til de progressive tendensene i dramatisk orkestrering ligger i videreføringen av Glucks tanker om opera som et mer realistisk drama. Franske og italienske komponister tok alle midler i bruk i jakten på et så effektivt og ekspressivt musikalsk uttrykk som mulig for å underbygge den dramatiske situasjonen, enten det var i opera eller programmusikk. Det kan se ut som komponister av absolutt instrumentalmusikk, følte dramatiske effekter og nye, fremmede klangfarger forstyrrende i en sublim og immanent logisk musikk. De vegret seg i alle fall for å ta i bruk nyvinningene, og bare besetningen røper en konservativ holdning i verker av Schumann og Brahms sammenlignet med Berlioz' *Symphonie fantastique*. Den symfoniske orkestreringsstilen gikk sjelden ut over standardorkesterets besetning, bestående av 2 fløyter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 2-4 horn, 2-3 trompeter, 3 tromboner, pauker og strykere. I *Symphonie fantastique* bruker Berlioz i tillegg til dette pikkolofløyte, engelsk horn, Eb-klarinett, ytterligere 2 fagotter, 2 kornetter, 2 ofikleider, skarp- og stortromme, cymbaler, 2 harper og 2 klokker. Det utvidede orkesteret ga ikke bare økt volum, men også større klanglig fargespekter og muligheter for mer uforutsette instrumentkombinasjoner.

Her ønsker jeg å skyte inn en betraktning angående Sibelius' orkesterbesetning i ulike deler av hans produksjon. Det er et gjennomgående trekk at Sibelius er langt mer restriktiv i valget av instrumentarium i symfoniene enn i de programmatisk verkene. I det symfoniske diktet *Pohjolan tytär (Pohjolas datter)*, komponert noen år før Symfoni nr. 4, bruker Sibelius pikkolofløyte, engelsk horn, bassklarinett, kontrafagott, to kornetter, tuba og harpe i tillegg til standardbesetningen. *Öinen ratsastus ja auringonnousu (Nattlig ritt og soloppgang)*, også det et symfonisk dikt fra omtrent samme tid som fjerde symfoni, er instrumentert med en utvidet

slagverkseksjon som inkluderer basstromme, skarptromme, tamburin og triangel. Også i *Aallotaret (The Oceanides)*, et symfonisk dikt komponert i tiden mellom publiseringen av fjerde og femte symfoni, bruker Sibelius alle treblåsernes tilleggsinstrumenter, i tillegg til tuba, to harper, klokkespill og triangel. I symfoniene går Sibelius derimot bare unntaksvis utover standardbesetningen. Etter første symfoni, som har tuba, harpe og noen ekstra slagverkinstrumenter med i besetningen, er tubaen i andre symfoni, klokkespillet i fjerde, bassklarinetten og harpen i sjette, og pikkolofløyter i syvende symfoni de eneste unntakene fra denne regelen. Kanskje dette har en tilknytning til orkestreringsskolene der den dramatiske var langt mer progressiv og imøtekommende overfor orkestereffekter og nye instrumenter, mens den symfoniske var mer konservativ.

Da det i all hovedsak var franske (og italienske) komponister som videreførte den dramatiske, progressive orkestreringen, og i og med at den symfoniske, klanglig mer konservative orkestreringen ofte var representert i musikk av komponister med et tysk opphav, har det blitt vanlig å omtale de to hovedretningene innen orkestrering på 1800-tallet som henholdsvis fransk og tysk. Til den tyske orkestreringsretningen regner Carse særlig komponistene Robert Schumann, Ludwig Spohr, Joachim Raff, Max Bruch og Johannes Brahms, mens Étienne Nicolas Mehul, Luigi Cherubini, Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz, Charles Gounod, Cesar Franck, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Gabriel Fauré og Giuseppe Verdi står som representanter for den franske orkestreringen. Fransk og italiensk orkestrering på 1800-tallet deler svært mange felles karakteristika, selv om Adam Carse hevder noe større grad av «noisy brilliance» og «exaggerated dynamics» hos italienerne (Carse 1925: 287, 302). I den videre fremstillingen vil de to hovedretningene derfor omtales som henholdsvis tysk og fransk orkestrering.

### **Fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet**

Det var ikke bare holdningen til nye instrumenter som skilte den franske orkestreringen fra den tyske. Vel så viktig var distribusjonen av de medvirkende instrumentene i tidsforløpet og på de ulike elementene i den musikalske substansen. Adam Carse er opptatt av at i særlig stor grad Schumann ikke lar «the primary colours of the orchestra be heard in their native state, and in clear contrast one with the other» (Carse 1925: 264). I stedet preges lydbildet av at de fleste stemmene dobles i flere instrumenter og instrumentgrupper. Den mest brukte klangen hos Schumann, Brahms og deres likesinnede er det Carse kaller «semi-tutti,» en kombinasjon



av strykere, treblåsere og horn (Carse 1925: 264, 296). I mange tilfeller kan semitutti-klangen gjennomsyre hele satser eller sågar hele symfonier, og det er sjelden lange strekk uten at denne instrumentkombinasjonen blir anvendt. Dessuten brukes den ofte i lange partier av gangen. Schumanns tredje symfoni illustrerer dette gjennom sin «almost continuous tutti» (Carse 1925: 264). Første sats av Brahms' første symfoni er et lignende eksempel, der kombinasjonen av strykere, treblåsere og horn er nærmest konstant til stede i lydbildet. Carse påpeker særlig de «ever-present horn parts» som karakteristiske i Brahms' orkestrering (Carse 1925: 295), og en liten empirisk undersøkelse jeg har gjort viser at hornklangen er til stede i 439 av satsens 511 takter, altså 85,9 %! Legges det til at horn aldri spiller en hel takt alene eller bare med messing og/eller slagverk, men alltid er kombinert med strykere og/eller treblåseinstrumenter, så viser dette hvor yndet denne klangen er.

Den utstrakte doblingen på tvers av instrumentgrupper og tilbøyeligheten til å anvende semitutti-klangen fører til at klangspekteret preges av kontinuitet, men også ensformighet. Instrumentenes og instrumentgruppenes rene klangfarger tilsløres gjennom så stor grad av sammenblanding at klangen forblir mer eller mindre konstant og uten kontraster. Et godt eksempel er Schumanns fjerde symfoni, der det faktisk ikke er én eneste takt hvor strykerklangen får klinge uten innblanding fra andre instrumenter. Vi finner et tilsvarende eksempel i Brahms' første symfoni der treblåserklangen ikke får én takt uten at klangen blandes med strykere og/eller messing. Carse mener utvilsomt at denne orkestreringen fører til klanglig monotoni, og går så langt som å si at Schumanns musikk har overlevd på tross av dens orkestrering (Carse 1925: 263). Brahms' orkestrering beskrives i noe mer positive ordelag, men karakteriseres likevel som «thick and muddy» (Carse 1925: 295). Noe av årsaken til tjukkheten i Brahms' orkestrering ligger i strykerstemmenes utforming. Strykerne er ofte opptatt med «richly figured accompaniments» (Holoman i Grove Music Online). Den kompakte og rike strykerklangen i en overveiende polyfon sats, ofte kombinert med treblåserne, preger klangbildet i stor grad. Det som i *Grove Music Online* beskrives som «sensual blend of interlocking melodic solos and duos supported by richly figured accompaniments rooted primarily in the strings» (Holoman i Grove Music Online), er det samme som Carse karakteriserer som klanglig monotoni og tjukkhet. Både Schumann og Brahms gjør utstrakt bruk av divisi og dobbeltgrep, som særlig i strykergruppens dypeste register er med på å «thicken the tone» (Carse 1925: 264, 295) Carse påpeker for øvrig også at strykerstemmene i Brahms' symfonier er preget av «large skips and uncomfortable intervals»

(Carse 1925: 295), som er med på å skape stemmekryss og en tett polyfon vev, snarere enn klart adskilte stemmer.

Som kontrast til dette står den franske orkestreringen. Carse skisserer det mest distinkte trekket i den franske orkestreringen slik:

The German tendency to continually combine tone-colours, to mix or blend instrumental voices or groups, find its antithesis in the work of these French opera composers. The clearness of their colouring comes from the use of orchestral voices in their native state, without constant admixture of allied or alien tone-colours. Whether as individuals or in groups, the instruments show their own particular tone-colours in clear-cut contrast to accompanying or contextual matter. The boundaries between melodic and accompanying parts, also between contiguous phrases or subjects, are clearly defined, and unambiguous in choice of tone colour. To that readiness to trust to the elementary colours of the orchestra, rather than to tone-blending schemes or overwrought textures, do these French composers owe the chief charm of their orchestration (Carse 1925: 284-285).

Semitutti-klangen og den utstrakte doblingen av stemmene som karakteriserer den tyske orkestreringen er altså langt mindre fremtredende i fransk orkestrering, der hver enkelt klangfarge ofte får klinge fritt og uforstyrret av andre instrumenters klangfarger. Det er viktig å presisere at dette ikke kun angår om ulike instrumentgrupper klinger samtidig med andre eller ikke, men også hvordan rollene og funksjonene i den musikalske substansen er fordelt.

Where the German would combine strings, wood-wind and horns at the same moment, and on the same musical matter, the Frenchman would rather let each be heard one after the other, or if combined he would clearly segregate their functions. A simple musical structure, together with the native grace and rather lighter charm of their musical material, emphasizes this tendency in favour of segregation rather than of combination. Thus while the contemporary German score is apt to be evenly and only too well filled with notes, the French score shows more uneven distribution of notes, more empty bars, more clearly defined entries, and the harmony, although quite full, is not so often supplied in duplicate by different groups of instruments (Carse 1925: 285).

Det er interessant at både Carse og R. Strauss vektlegger teksturens enkelhet og homofone natur som en forutsetning for fransk orkestrering. I den tyske orkestreringen er teksturene mer komplekse og preget av polyfoni. De ulike sjiktene i musikkens tekstur holdes klangfargemessig adskilt i fransk orkestrering, mens det i tysk orkestrering snarere er snakk om en polyfon vev av mange likeverdige stemmer, som også klangfargemessig gjøres like.

Berlioz' magnum opus, *Symphonie fantastique*, er full av eksempler på at enkeltinstrumenter og de ulike instrumentgruppene får klinge uforstyrret av andre instrumenters eller gruppers klangfarger. Når instrumenter fra ulike grupper klinger samtidig er de ulike elementene i teksturen ofte klart adskilte fra hverandre med hensyn til klangfarge. Som et spesielt tydelig eksempel kan starten av tredjesatsen trekkes frem. Dialogen mellom engelsk horn og en obo (bak scenen) er først helt uakkompagnert. Etter hvert kommer bratsjene inn med et sordinert tremoloakkompagnement divisi, men da er den akkompagnerende og den/de melodiske funksjonene klart adskilte gjennom kontrasterende klangfarger. Strykernes funksjon er

utelukkende akkompagnerende, mens treblåserne har den melodiske forgrunnsrollen. Også når det gjelder bevegelsestype er elementene klart adskilte fra hverandre. I det akkompagnerende elementet gjør strykerne bruk av en iterativ bevegelse. Engelsk horn og obo har derimot mer utholdte bevegelser i forgrunnen. Verken Schumann eller Brahms brukte engelsk horn i sine symfonier, og heller ikke effekten med å plassere instrumenter bak scenen. Derfor er dette eksemplet illustrerende for forskjellene mellom fransk og tysk orkestrering både når det gjelder valget av klangfarger og effekter, og den klare klangfargemessige sondringen mellom teksturens ulike lag og elementer. Adam Carse skriver at:

Berlioz kept the three main groups of the orchestra well separated; their functions are not allowed to rob one another of their distinctive features, to cancel their individuality by being too constantly combined, or to develop into neutrality of tone-colour by over-blending. Thus his contrasts are strong, clearly coloured and well spaced (Carse 1925: 259).

Når jeg fremstiller dette så polarisert er det for å gjøre poenget klart og ikke fordi jeg mener bildet er så svart-hvitt. Det er klart Berlioz fra tid til annen dobler flere instrumentgrupper på samme funksjon og bruker kombinasjonen av horn, strykere og treblåsere i lengre strekk, og at det finnes partier hos Brahms og Schumann hvor funksjonene er klart segregerte. Dessuten finnes det komponister som befinner seg et sted mellom disse ytterpunktene. Det overveiende inntrykket er likevel helt klart at den franske, dramatiske orkestreringen er luftigere, klarere, mer variert fargelagt og preget av innovative klanger og orkestereffekter, mens den tyske, symfoniske orkestreringen er preget av homogenitet, fylde i klangen og tette, komplekse teksturer, men også av konservatisme og klanglig monotoni. Hovedpoenget er at Berlioz bruker alle tenkelige klang- og instrumentkombinasjoner. I tillegg til å bruke mange av de samme klangene som brukes innenfor den tyske, symfoniske retningen, varierer han klangen med stadig nye instrumenter og instrumentsammensetninger. «Everything was investigated afresh and without prejudice[...] A chance was given to everything new» (Carse: 255). Brahms og Schumann ser ut til å ha hatt den motsatte holdningen. De holdt seg til visse sikre klangkombinasjoner som den stabile og balanserte, men lite revolusjonerende kombinasjonen av strykere og treblåsere, med horn som klanglig bindemiddel. Uten å vurdere musikkens kvalitet må det likevel være plausibelt å hevde at det var den franske, dramatiske orkestreringsstilen anført av Berlioz som, både gjennom verker og tekstbøker som *Traité d'Instrumentation*, ledet orkestreringen fremover før og delvis parallelt med R. Wagner.

Det er for øvrig verdt å merke seg at både Schumann og Brahms var utmerkede konsertpianister (Burkholder 2009: 612, 729) og Richard Strauss påpeker at disse komponistenes orkesterverker preges av «the spirit of the piano» (Berlioz og Strauss: II).

Strauss presiserer ikke hvilke konkrete elementer i orkestreringen dette viser seg i, men det er nærliggende å tro at en pianistisk tilnærming til orkesteret kan føre til en viss neglisjering av instrumentenes individuelle egenskaper, og til et ideal om enhetlig klang, som om orkesteret var et stort homogent instrument à la pianoet. Kanskje har dette bidratt til mangelen på klanglig variasjon, og kanskje også til Brahms' lite tilfredsstillende stemmeføring i strykerne. Det kan se ut som om Schumann og Brahms komponerte ved pianoet, mens Berlioz, som ikke var pianist, tenkte musikken direkte til ulike orkesterinstrumenter og kombinasjoner av disse. Franz Liszt trekkes av R. Strauss frem som den eneste store pianisten som med sitt «instinct for tone colors succeeded in filling this spirit of the piano in the orchestra with new poetic life» (Berlioz og Strauss: II).

## Den russiske skole

Det har i denne fremstillingen vært et stort fokus på tysk og fransk (og italiensk) orkestrering, men 1800-tallet er også århundret da Russland gjorde sitt seriøse inntog på den vestlige kunstmusikkscenen. Mikhail Glinka vies, til tross for at han ofte regnes som den russiske kunstmusikkens far, ikke mer enn en drøy side i Adam Carse' *History of Orchestration*. Det som står viser imidlertid tydelig at hans orkestrering ligger tett opp til den franske stilen. Klart adskilte klangfarger mellom ulike instrumentgrupper og kontrastering av teksturens ulike funksjoner slik at melodien skiller seg klart fra akkompagnementet vitner om dette (Carse 1925: 266). Slektskapet mellom russisk og fransk orkestrering er også tydelig i Nikolaj Rimskij-Korsakovs berømte *Principles of Orchestration*:

Our epoch, the post-Wagnerian age, is the age of brilliance and imaginative quality in orchestral tone colouring. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, modern french composers – Delibes, Bizet and others; those of the new russian school – Borodin, Balakirev, Glazunov and Tschaikovsky – have brought this side of musical art to its zenith; they have eclipsed, as colourists, their predecessors, Weber, Meyerbeer and Mendelssohn, to whose genius, nevertheless, they are indebted for their own progress. In writing this book my chief aim has been to provide the well-informed reader with the fundamental principles of modern orchestration from the standpoint of brilliance and imagination (Rimskij-Korsakov 1964: 1).

Verken ordvalget («brilliance and imagination») eller valget av komponister er tilfeldig. Her er det lite som minner om Schumanns og Brahms' orkestrering. Rimskij-Korsakov skriver om Brahms at «nowhere in his works do we find evidence of brilliant tone and picturesque fancy. The truth is that his thoughts did not turn towards colour» (Rimskij-Korsakov: 2). Hører man på Rimskij-Korsakovs musikk, for eksempel orkesterverket *Sheherazade*, så er det nettopp de mange, varierte og spennende klangfargene som kanskje er mest iørefallende ved den. Tsjajkovskij uttalte at «the art of instrumentation [...] consists in understanding how to

employ alternately the individual groups of instruments; how to blend them appropriately; how to economize strong effects – that is to say, the application of *timbre* (tone-colour) to musical ideas» (Carse: 306). Den russiske skolen med orkestreringsmester Rimskij-Korsakov i spissen ligger altså utvilsomt nærmere fransk enn tysk orkestrering.

### **Richard Wagner – syntese, progressivitet og ekspansivitet**

Den største innvendingen mot Berlioz ser, både hos Strauss og Carse, ut til å være at det musikalske materialet ikke stod i stil med orkestreringen. Carse skriver at «it seems almost tragic that Berlioz's excellent orchestration was allied to music which did not, either in his own time or subsequently, go straight to the heart of either musicians or the public» (Carse 1925: 260). Det er i polyfoni og kompleksitet Richard Wagner, i følge Carse og Strauss, så til de grader overgår Berlioz, Meyerbeer og de andre viktige skikkelsene i den franske, dramatiske orkestreringen (Berlioz og Strauss: II). I tillegg til rik polyfoni trekker Strauss frem ytterligere to trekk som essensielle for Wagners overlegenhet i forhold til Berlioz: «the invention and introduction of the valve horn» og «taking over the virtuoso technique of the solo-concerto for all instruments of the orchestra» (Berlioz og Strauss: II). I tillegg til kompleksitet er altså introduksjonen av nye instrumenter helt sentralt for Wagners orkestrering, og dette knytter ham til Berlioz. Både Berlioz og Wagner utvidet orkesteret med nye instrumenter, og fikk slik store klanglige variasjonsmuligheter. Det er et gjennomgående trekk i Wagners behandling av orkesteret, som det også var hos Berlioz, at nærmest enhver mulig klangkombinasjon utforskes for sine musikalske og dramatiske kvaliteter.

I likhet med Berlioz holder Wagner instrumentgruppene klanglig segregerte fra hverandre. Dette ser vi et godt eksempel på i det berømte forspillet til operaen *Tristan og Isolde* som åpner med celloer alene før selve «tristanakkorden» og dens uoppløste videreføring spilles av treblåserne. Dette klanglige forløpet gjentas, og gjennom hele forspillet får enkelte instrumenters og instrumentgruppers klangfarge klinge fritt ved flere anledninger. I Wagners musikk får også messingblåserne, både som gruppe og hvert enkelt instrument, en mer individuell og fremtredende rolle enn hos Berlioz. Dette har blant annet med den instrument-tekniske utviklingen å gjøre. Mange steder blander også Wagner klangfargene, men han «did not lose sight of the fact that there were three main groups of instrumental colour in the orchestra, and that over-prolonged blending of mixed groups must in the end conduce to monotony» (Carse 1925: 277). Det er nettopp at klangfargen i ulike funksjoner og teksturer,

og i det musikalske helhetsbildet, stadig skifter som knytter Wagners orkestrering til den franske tradisjonen. Når de dramatiske idéene er så rike og den musikalske substansen så kompleks, blir resultatet overveldende for enhver som er opptatt av orkestrering. Jeg er av den oppfatning at Wagners bruk av klangfarger står i tettere forbindelse med den dramatiske enn den symfoniske orkestreringen. Det som imidlertid knytter ham til den symfoniske orkestreringstradisjonen, og som gjør det adekvat å snakke om en syntese, er de komplekse teksturene og den utstrakte polyfonien som utspiller seg særlig i strykerne.

Wagner's revolutionary redistribution of the orchestral force proceeded along two distinct avenues: the weaving of intricate orchestral counterpoint into a foundation of string sonority on the one hand, and the block opposition of large homogenous choirs, or bands, on the other (Holoman).

R. Strauss fremhevet både den store verdien av kompleksitet i teksten og strykernes polyfone muligheter, og dette ser vi utspiller seg med full tyngde i Wagners musikk. Når dette blir kombinert med alle de klanglige ressursene og kontrastene fra den franske retningen, kan man forstå at Wagner er blitt tilskrevet en syntese av dramatisk og symfonisk orkestrering, og at han har oppnådd status som en lederskikkelse i orkestreringen på 1800-tallet.

## **Orkestrering som primært eller sekundært anliggende**

I denne historiske fremstillingen har jeg lagt vekt på hovedforskjellene mellom fransk og tysk orkestrering, og hvordan disse to retningene syntetiseres i Richard Wagners orkestrering. Mye av forskjellen mellom tysk og fransk/italiensk/russisk orkestrering ser ut til å ligge i hvilken rolle orkestreringen spiller i komposisjonsprosessen. Det kan virke som om orkestrering har vært et sekundært anliggende for komponister innen den tyske retningen. Melodikk, harmonikk og form kom først, kanskje komponert ved pianoet, og ble deretter distribuert til et orkester med fastlagt besetning, og med homogenitet som klanglig ideal. Målet er balanse mellom stemmene ofte i en kompleks tekstur. Middelet for å nå dette er doblinger i instrumenter fra ulike grupper slik at klangen blir fyldig og ensartet. Dette kan imidlertid også føre til monotoni fordi visse klangkombinasjoner dominerer så store deler av det musikalske materialet.

Det er flere tegn som tyder på at orkestreringen for komponister som Berlioz var en helt essensiell del av selve komposisjonsprosessen. Carse skriver at

to Berlioz the orchestral setting of his musical matter was no mere secondary matter. [...] Instrumental effect occupied a position of great importance; so much so, that it is almost impossible to avoid the impression that he sometimes built up music in order to show off a particular pre-conceived orchestral effect (Carse 1925: 255).

Mye tyder på at franske, italienske og russiske komponister tilknyttet den dramatiske orkestreringen komponerte direkte til orkesteret. Musikken virker tiltenkt spesifikke instrumenter og instrumentkombinasjoner. Om det er engelsk horn eller fiolin som spiller er av avgjørende betydning for hvordan det musikalske materialet formes. Også for disse komponistene er selvsagt balanse viktig, men det klanglige idealet er heterogenitet og kontrast. Variasjon i tekstur og klangfarge er essensielt i den dramatiske orkestreringen. Dette fører med seg at de fleste komponistene må oppgi, eller velger å oppgi, de mest polyfone og komplekse teksturtypene for at den orkestrale effekten skal komme tydelig frem. At orkestrering i større grad var et primært anliggende i dramatisk orkestrering understøttes av det faktum at de viktigste lærebøkene i emnet er skrevet av Berlioz og Rimskij-Korsakov.

R. Strauss nedvurderer i forordet til Berlioz' *Traité*, skrevet i Berlin i 1904, fokuset på instrumental effekt og klang som musikkens hovedanliggende, og opphøyer i stedet de polyfone teksturer i den tyske, symfoniske tradisjonen. 19 år senere, i 1925, skriver briten Carse i langt mer positive ordelag om Berlioz og den franske/italienske/russiske orkestreringen, og fokuserer på den klanglige «dullness» i den tyske orkestreringen. Sammenligner vi Strauss og Carse skjer det altså et skifte av hovedfokus fra tekstur til klangfarge. De to skribentenes nasjonale og kulturelle bakgrunn spiller naturligvis en rolle, men jeg har også lyst til å peke på en interessant musikkhistorisk utvikling i tidsperioden mellom 1904 og 1925: Impresjonismen når sitt høydepunkt og kunstmusikken er på vei inn i modernismen. Jeg vil hevde at det i begge disse retninger blir et økt fokus på klang.

Perhaps the most original orchestration of the later 19th century is that which can be related to the movement in the visual arts known as Impressionism. Here the colours of the orchestra complement the other aspects of composition on more or less equal terms. Fragments of the sound spectrum are juxtaposed, rather than merely blended, and this may happen even within the compass of a single melody or motif (Hopkins/Griffiths i Grove Music Online).

Hører man på Claude Debussys orkesterverker, som den fabelaktig orkestrerte *La Mer* (1905), og for så vidt også klaververker, er klangen definitivt et primært anliggende. Det samme kan sies om musikken til modernister som Igor Stravinskij, Arnold Schönberg, Anton Webern og en rekke andre som bryter med romantikkens tonespråk. I *Grove Music Online* påpekes det at oppløsningen av tonaliteten bidro til et økt fokus på andre parametre i musikken, deriblant klang (Hopkins i Grove Music Online). Debussy står utvilsomt i en fransk orkestrerings-tradisjon. Tankegangen om klang og orkestrale effekter som primære anliggende har sin begynnelse i operaer på 1700-tallet, særlig de av Gluck, og fortsetter i den dramatiske orkestreringen på 1800-tallet før den ender opp i impresjonisme og modernisme på starten av 1900-tallet. Jeg snakker selvsagt ikke om ubrutte, direkte påvirkninger, men det er klare

likhetstrekk i tenkningen om hvordan orkestermusikk skal utformes. Kanskje synet på orkestermusikk der klangfarge er helt essensielt, i mange tilfeller det mest essensielle, endret seg nettopp på denne tiden. Mye tyder på det når man sammenligner Strauss og Carse. Det som forener dem er synet på Wagner som genial orkestrator, men så er jo Wagners musikk preget både av komplekse teksturer, og av bevisst og differensiert bruk av klangfarger og dramatiske effekter.



# KAPITTEL 2:

## Orkestreringsanalyse av Symfoni nr. 5

**Symfoni nr. 5 i Eb-dur, opus 82**, er komponert i perioden 1912/1914-1919. Første versjon ble ferdig til Sibelius' 50-årsdag 8. desember 1915, men verket ble senere revidert flere ganger. Den endelige versjonen ble urfremført i Helsinki 24. november 1919, og komponisten dirigerte selv «Helsingin kaupunginorkesteri» (Helsinkis byorkester). Symfoniens besetning er to fløyter, to oboer, to klarinetter, to fagotter, fire horn, tre trompeter, tre tromboner, pauker og strykere. Verket er i tre satser: 1. Tempo molto moderato - Allegro moderato (ma poco a poco stretto), 2. Andante mosso, quasi allegretto, 3. Allegro molto.

I motsetning til fjerde symfoni ble den femte svært godt mottatt. Guy Rickards skriver i sin bok at «the final version was unveiled in Helsinki on 24 November [...] to triumphant acclaim» (Rickards 2008: 144). Dette var den første av tre utsolgte og «hugely acclaimed» konserter på kort tid (Barnett 2007: 284). Andrew Barnett skriver illustrerende om hvordan Sibelius, i likhet med Beethoven, hadde for vane å overraske publikum med sine nye komposisjoner: «If the classicism of the *Third* had been a mild disappointment (as had been the case with Beethoven's *Eight*) and the harsh dissonances of the *Fourth* a painful shock, the *Fifth* must have come as something of a relief» (Barnett 2007: 256).

### Første sats

Når jeg nå vil presentere en orkestreringsanalyse av første sats i Sibelius' femte symfoni vil jeg variere perspektivet fra det nære og detaljerte til et mer generelt overblikk. Utvalget av steder jeg går nærmere inn på kan selvsagt diskuteres, og det er på ingen måte gitt hvilke partier som egner seg best. Når det er sagt har jeg forsøkt å velge ut partier jeg finner klanglig spesielt interessante og/eller formmessig sentrale. Med dette som kriterium har jeg valgt ut følgende tre partier for næranalyse: Takt 1-18, 72-109 og 455-586. Jeg har valgt åpningen fordi stemningen settes her og symfoniens klangverden presenteres, og fordi jeg finner disse taktene klanglig spesielt vellykkede. Takt 72-109 inneholder en interessant, kontrapunktisk strykertekstur, en av symfoniens få lengre soloer og en fascinerende klangbølge jeg ønsker å kommentere nærmere. I tillegg har jeg valgt avslutningen for å vise hvordan orkestreringen er

utformet i oppbyggingen mot, og manifesteringen av, den endelige triumfen. Målet med analysen er å gi et overblikk over orkestreringens utforming i satsen som helhet og å belyse de mest interessante stedene gjennom detaljert næranalyse.

Før jeg går løs på en analyse av orkestreringen i denne førstesatsen ønsker jeg å gi en kort innføring i satsens form i tradisjonell forstand, dvs. basert på harmonisk og tematisk utvikling, slik dette kommer til uttrykk hos sentrale Sibelius-forskere. Det som i den endelige versjonen er første sats var i den opprinnelige 1915-versjonen to satser. Disse er blitt føyet sammen på en svært original og smidig måte. Dette gjør analyser av den endelige førstesatsens form både utfordrende og spennende. Erik Tawaststjerna mener formen i førstesatsen kan tolkes enten som «en todelt form (introduksjon og scherzo) eller som en fri sonatesatsform: dobbel eksposisjon, gjennomføringsdel som blir scherzoaktig og en fri reprise» (Tawaststjerna IV: 361). James Hepokoski har et annet forslag. Han skriver at det er fem formprinsipper som preger Sibelius' produksjon etter fjerde symfoni. Disse fem konseptene er: «content-based forms ('fantasias')», «rotational form (varied multisectional strophes)», «teleological genesis ('phenomenological' reflection)», «*Klang* meditation» og «interrelation and fusion of movements» (Hepokoski 1993: 19-30). I denne førstesatsen er flere av disse formkonseptene å spore, men jeg vil, som Hepokoski, legge særlig vekt på prinsippet om «roterende form».

Hepokoski deler satsen inn i 4 såkalte «rotations» (Hepokoski 1993: 60-70). Etter en «pre-rotational incipit» i takt 1-2 er inndelingen som følger: «Rotation 1 (referential statement: 'expositional space')» = takt 3-35, «Rotation 2 (complementary rotation / 'developmental exposition')» = takt 36-71, «Rotation 3 ('developmental space' / transition)» = takt 72-105, og «Rotation 4 ('scherzo'; 'recapitulatory space')» = takt 106-586. Som det går frem av dette, er også Hepokoski inne på sonatesatsform- og scherzobegreper, men ideen med de såkalte rotasjonene er at det skjer en utvikling selv om materiale gjentas. Hepokoski forklarer:

Strictly considered, a rotational structure is more of a process than an architectural formula. In such a process Sibelius initially presents a relatively straightforward 'referential statement' of contrasting ideas. This is a series of differentiated figures, motives, themes, and so on (which themselves, of course, unfold according to the principle of content-based forms, although they may also be arranged to suggest such things, for example, as a sonata exposition). The referential statement may either cadence or recycle back through a transition to a second broad rotation. Second (and any subsequent) rotations normally rework all or most of the referential statement's material which is now elastically treated. Portions may be omitted, merely alluded to, compressed, or, contrarily, expanded or even 'stopped' and reworked 'developmentally'. New material may also be added or generated. Each subsequent rotation may be heard as an intensified, meditative reflection on the material of the referential statement (Hepokoski 1993: 25).

Når det gjelder det harmoniske forløpet er Hepokoski opptatt av at det i førstesatsen er Eb som er «the gravitational centre», og at de øvrige toneartsplanene, G og H, ligger henholdsvis

en stor ters under og en stor ters over hovedtonearten (Hepokoski 1993: 58). Denne mediantiske tersrelasjonen er viktig også i finalen og i symfonien som helhet. En mer detaljert gjennomgang av satsens form og harmoniske utvikling, er utenfor denne oppgavens omfang. Etablerte formkonsepter, som ofte er basert på tematisk/motivisk og/eller harmonisk utvikling, er av sekundær betydning i min oppgave, hvis hovedmål er å belyse aspekter som har med verkets orkestrering å gjøre. Likevel kan kjennskap til slike konsepter berike analysen av orkestreringen fordi man da kan ta stilling til om det er diskrepans eller samsvar mellom orkestreringens utforming og tradisjonelle formale inndelinger.

## **Takt 1-18. Pastoralitet og store flater**

(For noter se Eksempel 1 i appendiks)

### ***Takt 1-2:***

Teksturen i de to første taktene består av to elementer: en forgrunnsmelodi i førstehorn, og et akkompagnement i bakgrunnen som spilles av andre, tredje og fjerde horn, samt pauker. Av Walter Pistons teksturtyper er det her snakk om «melodi med akkompagnement».

Hornmelodien, som mange forskere hevder er grunnlaget for alt det musikalske materialet i hele symfonien, starter med en utholdt tone før den gjør en oppadgående legato buebevegelse. Bevegelseshastigheten er relativt langsom og utslaget er på en oktav. Akkompagnementet består av to bevegelsestyper, utholdt (horn) og iterativ (paukevirvel). Imidlertid gir bakgrunns-elementet i sin helhet inntrykk av å være utholdt da paukevirvel, særlig i styrkegraden piano oppfattes som en sammenhengende, utholdt klang. Den lille iterative bevegelsen skaper likevel en krusning på mikroplan i dette elementet. Dette er et eksempel på det Pierre Schaeffer omtaler som «grain».

Teksturen i de to første taktene preges av langsomme bevegelser og kan metaforisk beskrives som store klangflater. Jeg antar det er mulig å snakke om en viss isomorfi mellom lange, utholdte klanger i tid og store, utstrakte flater i rom. Det som i stor grad bidrar til inntrykket av flater er at akkompagnementet, bortsett fra de mikroskopiske krusningene, fremstår som statisk. Forgrunnsmelodien glir også inn i dette bildet ved å begynne på en lang tone før den beveger seg legato gjennom åttendedeler og fjerdedeler i relativt langsom hastighet.

Klangfargen i åpningen er svært homogen og består foruten paukevirvel utelukkende av åpen, umodifisert hornklang. Paukene forkludrer ikke bildet av klanglig homogenitet, da de først og fremst tilfører en iterativ kvalitet og et element av «grain» til den utholdte hornklangen.

Paukestemmen er verdt å ta nærmere i øyesyn. I partituret er denne stemmen markert med et crescendo gjennom de to første taktene. I tredje og fjerde horn derimot har Sibelius understreket at det skal spilles «piano sempre». Man kan tenke seg at paukeklangen vokser noe frem i løpet av disse taktene. Når det er sagt, må dette være for en detalj å regne da crescendoet normalt sett har minimal betydning for den klingende helheten. Mer interessant er paukevirvelens tonale plassering, først på kvinten (Bb) i Eb-durtreklngen, og deretter på septimen (Eb) i f-mollakkorden på slag 10 i takt 2, i begge tilfeller som dypeste stemme. Hepokoski tolker paukestemmen som dominant og tonika i hovedtonearten Eb-dur. Da blir Eb-durakkorden i andreom vending en forholdning, hvis oppløsning aldri kommer. Når tonen i pauke forandres til Eb, kommer heller ingen tonikaoppløsning, men basstonen utgjør i stedet septimen i andretrinnsakkorden f-moll<sup>7</sup>. I følge Hepokoski har denne «misfired» kadensen tre harmoniske hensikter:

It measures our distance from the lost world of simple dominants and tonics, [...]; it produces the sensuous harmonic blur so characteristic of the nineteenth- and early twentieth century sound sheet; and it sets into motion the succeeding bars, which are cast in the non-goal-directed, recursive language of contemplative oscillation (Hepokoski 1993: 63).

Paukestemmens tonale plassering, i rollen som basstemme, er utvilsomt en vesentlig bidragsyter til den klanglige utformingen av åpningstaktene. Likevel hersker det ingen tvil om at den dominerende klangfargen i disse to taktene er den «rene» hornklangen.

Hornklang har tradisjonelt vært yndet i musikk som skal frembringe et pastoralt uttrykk, noe som formodentlig har sin årsak i hornets opprinnelige rolle som jaktinstrument. Hepokoski skriver om åpningen av Sibelius' femte symfoni at

To open a symphony with horns – and particularly with the first horn sounding a 'bucolic signal', to use Tawaststjerna's term (IV, 354) – both invokes prior works in the tradition that begin with a similar timbre and invites listeners to recall the poetic connotations of those openings. Such an opening characteristically functioned as a threshold leading from silence, or near silence, into sacred space – vast or magical forests or other nature-places, mystical sunrises, and the like. (...) In the symphonic network of intertextuality and self-reference, all compositionally selected sounds, inevitably, have such historical and institutional resonances (Hepokoski 1993: 62).

Hepokoski gir også en rekke eksempler på andre verker med lignende klanglige effekter, deriblant Brahms' andre klaverkonsert, «Morgendämmerung» - introduksjonen til andre akt av Richard Wagners opera «Götterdämmerung», for ikke å snakke om andre del av Sibelius' eget, særdeles deskriptive tonedikt «Nattlig ritt og soloppgang» (Hepokoski 1993: 62). Hornets evne til å trigge assosiasjoner til pastoralitet er imidlertid avhengig av den teksturale

og harmoniske konteksten. Korte, dissonerende hornstøt spilt fortissimo skaper en vidt forskjellig klang enn om samme instrumentgruppe spiller lange utholdte toner i konsonerende samklanger. I åpningen av Sibelius' femte symfoni forsterkes inntrykket av et pastoralt uttrykk av de nevnte teksturale klangflatene, som kan sies å ha en isomorfi eller analogi med vidstrakte naturlandskap, og av de konsonerende samklangene. Når den ledende Sibelius-forskeren Erik Tawaststjerna omtaler dette første hornmotivet som et «bukolisk signal» og får assosiasjoner til pastoral idyll (Tawaststjerna IV: 354), er dette altså dypt forankret i den europeiske kunstmusikkens utømmelige lager av konvensjoner og intertekstuelle betydninger, samt i klanglige egenskaper, både teksturalt, klangfargemessig og harmonisk/melodisk. Også Erkki Salmenhaara nevner at temaet, som følge av de to rene kvartene er et typisk «naturtema», og at «den bukoliske fargen forsterkes av at temaet er lagt i blåseinstrumenter» (Salmenhaara 1984: 361).

### ***Takt 3-10***

Både antall elementer og den overordnede teksturtypen er uforandret i takt 3-10 sammenlignet med de to åpningstaktene, men førstehorn trekker seg tilbake og utgjør sammen med de øvrige hornene, fagottene og til dels paukene bakgrunns-elementet. Forgrunns-melodien er lagt i ulike kombinasjoner av lyse treblåseinstrumenter: fløyte, obo og klarinett.

Bakgrunnsfunksjonen i takt 3-10 kan differensieres i to under-elementer. Disse er (1) utholdte klanger med melodisk stillstand og (2) trinnvis nedadgående, diatonisk legatobevegelse i parallelle terser. Under-element (1) spilles, foruten paukevirvelen med diminuendo i t. 3-4, av første- og tredjehorn. Hornene holder vekselvis tonene Eb og F unisont i en takt av gangen. Årsaken til åttendedels-pausene i annenhver takt er av praktisk art, for å gi hornistene tid til å puste. Når den ene puster, holder den andre legato over til neste takt, noe som gir en jevn strøm av lyd i denne funksjonen. Under-element (2) kan sies å være noe lenger frem i lydbildet. Dette elementet spilles vekselvis av fagotter og av andre og fjerde horn. Det totale inntrykket av bakgrunnsfunksjonen er, som i de første taktene, forbundet med ideen om store klangflater, selv om de har begynt å bevege seg noe. Bevegelsene er fremdeles langsomme og legato. I dette klanglandskapet av store bevegelige flater får den melodiske forgrunnsfunksjonen utvikle seg gradvis fra et lite motiv, hentet fra hornets åpningstema, til et mer utviklet tema. Et viktig prinsipp i mye analytisk litteratur om Sibelius' musikk er tanken om organisk vekst, med andre ord temaet som presenteres i små fragmenter og gradvis utvikler seg til sin fullendte form (Hepokoski 1993: 63). Takt 3-10 kan stå som eksempel på denne utviklingen i liten skala.

Klangfargen i takt 3-10 kan karakteriseres som relativt homogen. Både fagott og, i særlig stor grad, horn har en usedvanlig god evne til klanglig å blande seg med andre instrumenter (Piston 1955: 244). Også Rimskij-Korsakov bemerker at «the two instruments blend well together» (Rimskij-Korsakov 1964: 24). Bakgrunnselementet består i stor grad av horn og fagott i disse taktene. I følge Gregory Sandell er årsaken til god blandingsevne at «the spectral centroid», dvs. det gjennomsnittlige tyngdepunktet i overtonespekteret, ligger lavt gjennom hele registeret i disse instrumentene (Sandell 1991: 3). Også Hepokoski ser ut til å hevde klanglig homogenitet når han samler de klanglige aktørene i de 18 første taktene av denne symfonien under termen «pastoral winds» (Hepokoski 1993: 63).

Når det er sagt, er klangen samtidig heterogen ved at forgrunn og bakgrunn er segregert, både gjennom en registermessig sontring og gjennom klangfargefordelingen, selv om den klanglige kontrasten kunne vært vesentlig større. Oboen har den mest distinkte klangen i forgrunnen, og skiller seg klarest fra bakgrunnen og de øvrige klangelementene. Dette harmonerer med Kendall og Carterette's konklusjon: Oboen, som ofte tillegges en nasal tonekvalitet, lar seg lettest identifisere i klangkombinasjoner og blander seg derfor dårligst av treblåseinstrumentene (Kendall & Carterette 1993: 51). Det er interessant at Sibelius veksler mellom å ha klang som inneholder obo og klanger uten obo i annenhver temainnsats, som en klangfargedialog. Oboenes temainnsatser sammenfaller for øvrig med at fagottene overtar den mest prominente av bakgrunnsfunksjonene. Fagottene tilhører samme «dobbelte rørblad» – familie som obo, og blander seg derfor godt med dette instrumentet. Slik oppnås større klanglig homogenitet ved at oboen ikke stikker seg like tydelig ut.

Det harmoniske grunnlaget for disse taktene er en pendling mellom to akkorder i førsteomvending, henholdsvis f-moll<sup>7</sup> og Eb-dur. I takt 10 kommer den første dominant-akkorden, Bb<sup>7</sup>, markert gjennom at paukene igjen entrer lydbildet med sin dype virvel på grunntonen Bb. Paukestemmen dobler faktisk førstefløyte, både melodisk og rytmisk, i denne takten og markerer dermed også melodiens foreløpige toppunkt fire oktaver under.

### ***Takt 11-18***

Både teksturalt og klangfargemessig minner disse taktene om takt 3-10, men bakgrunnsfunksjonen er mer statisk da den nedadgående skalabevegelsen har opphørt og det i større grad er snakk om utholdte og relativt stillestående klanger. Horn er til stede konstant her, fagottene i enkelte partier. Paukevirvelen skaper nå og da små krusninger i de statiske klangene med sin iterative bevegelse og innslag av «grain». I forgrunnen spiller ulike

kombinasjoner av oboer, klarinetter og fløyter det melodiske materialet, som regel i parallell terser. De rytmiske og melodiske bevegelsene er noe raskere og mer elaborerte enn i t. 3-10. Dialogen fortsetter mellom kontrasterende klangfarger som metaforisk kan beskrives som henholdsvis skarp/nasal og myk/rund. Oboer, på den ene siden, og klarinetter og/eller fløyter på den andre, har to melodiske ytringer hver i dette avsnittet.

Paukestemmen er igjen interessant. I takt 13 dobler den, rytmisk sett, klarinettens melodiske innsats, men blir deretter liggende på en virvel og dobler dermed andrefagottens liggetone i bakgrunnen. Paukevirvelen fortsetter også en halv takt etter at fagotten har avsluttet sin tone i takt 15. I takt 16 kommer pauke og andrefagott inn igjen samtidig. Sibelius behandler paukestemmen svært selvstendig og variert i åpningen av sin femte symfoni.

Det er helt tydelig at Sibelius' orkestrering i åpningen av denne symfonien er lagdelt. Dette er et trekk som går igjen i store deler av denne symfonien. De tre lyseste treblåserstemmene har én funksjon, nemlig melodiske ytringer. Horn og fagotter har, med unntak av hornets melodiske åpningsmotiv, en funksjon som klangteppe med liggetoner/orgelpunkt og utholdte klanger i bakgrunnen. I dette bildet er det spesielt interessant å iaktta hvordan paukene skifter mellom de ulike funksjonene og, i kraft av å ha sitt eget mønster av gester og innsatser, fyller en egen, selvstendig funksjon. Denne lagdelingen gjør at orkestreringen i åpningen oppfattes som koherent både innad i hvert element, ved at de ulike instrumentgruppene har sine klart definerte og differensierte funksjoner, og ved at det totale klangbildet er relativt stabilt. Likevel varieres klangfargen kontinuerlig både i forgrunnen og bakgrunnen gjennom små forandringer i klangsammensetningen innenfor hvert element og hver gruppe.

I t. 18 introduseres strykerne med en iterativ tremolobevegelse. Innsatsen er forsterket med en *forzando*, og Hepokoski skriver at dette kommer som «something of a shock» (Hepokoski 1993: 63). Sjøkket forsterkes, naturlig nok, av den skarpe dissonansen mellom fløyte- og klarinettmelodiens D# og G-durtreklagen i strykeret elementet. Dette klare klanglige skiftet er en av årsakene til at jeg velger å segmentere musikken på akkurat dette stedet i denne analytiske sammenhengen. Til tross for «sjokket» er overgangen til en annen klanglig utforming likevel glidende ved at enkelte av elementene ligger over i takt 18 og 19 etter at det nye er introdusert. Blant annet ligger horn, fagott og pauke over i 2-3 takter slik at disse instrumentenes klangfarge og de store bakgrunnsflatene i teksten gradvis toner ut, samtidig som strykernes urolige, iterative tremoloteppe vokser frem. Disse taktene kan sees på som overgangstakter der en ny klangfargemessig og tekstural substans gradvis manifesterer seg.

Jeg ønsker også å nevne resultatene fra en empirisk lytterundersøkelse jeg gjorde ved Universitetet i Oslo, der 16 musikkstudenter skulle vurdere klangen i ulike utdrag fra Sibelius' fjerde og femte symfoni langs skalaer mellom antatte perseptuelle motpoler: tørr/våt, myk/hard osv. Et av utdragene var nettopp de 18 første taktene av femte symfoni. Da deltakelsen på undersøkelsen var lav, vil jeg ikke legge for mye vekt på dette i analysene, men det er verdt å nevne at de klangkarakteristikkene som utpekte seg tydeligst var lys, utadvendt, varm, glattpolert, fargerik og klar. Få eller ingen krysset av på den andre siden av skalaen, henholdsvis mørk, innadvendt, kald, rå, fargeløs og sløret. På disse perseptuelle skalaene var det stor intersubjektiv enighet om klangens egenskaper. Også på verdiene våt (i motsetning til tørr), tynn (i mots. til fyldig), myk/rund (i mots. til hard/skarp) og liten (i mots. til stor) var det en viss overvekt. Forsøkspersonene skulle også krysse av så mange de ønsket blant 21 beskrivelser av musikkens karakter. Her var landskapsmalende (11 kryss), gledefylt (11), lyrisk (11), utadvendt (11) og fredfylt (10) de hyppigst valgte. Derimot var det ingen som krysset av for grotesk, hellig, meditativ, mystisk, voldsom, dramatisk og innadvendt.

Åpningen av Sibelius' femte symfoni oppfattes ofte som musikk med en pastoral karakter. Erik Tawaststjerna assosierer musikken med et lite pastoralt dikt av Theokrit som omhandler fløytespillende hyrder og naturidyll. Videre mener Tawaststjerna at treblåsernes melodiske materiale i takt 3-18 minner om fuglesang og henviser til Ilmari Krohns betegnelse «kvitretemaet». Like etter beskriver han musikken som et «pastoralt landskap» (Tawaststjerna IV: 355-356). Jeg har allerede nevnt Hepokoskis «pastoral winds» og det han skriver om hornåpningens intertekstuelle betydning. Det er ikke tvil om at orkestreringen har bidratt i vesentlig grad til å skape inntrykket av pastoralitet i dette symfoniutdraget. For det første er dette tydelig gjennom valg og sammensetning av klangfarger. Hornklangen spiller en sentral rolle, både i forgrunnen i takt 1-2 og konstant tilstedeværende i det klanglige bakgrunnslandskapet i takt 1-18, som foruten horn utgjøres av fagottklang. Alt melodisk materiale i takt 3-18 er lagt i lyse treblåseinstrumenter, av hvilke særlig fløyte, men også obo gir assosiasjoner til hyrder på marken og fuglesang (jfr. «pastoral winds»). Det hele understøttes av den subtile bruken av paukevirvel. For det andre forsterkes det pastorale preget av teksturens utforming. I samtlige av symfoniens 18 første takter ligger det lange utholdte toner i bakgrunnsfunksjonen, som store flater av klang, analoge med vidstrakte naturlandskap. Bevegelseshastigheten er gjennomgående langsom. Forgrunnsfigurene er noe mer elaborerte rytmisk og innbefatter hurtigere bevegelser. Dette forandrer imidlertid på ingen måte helhetsinntrykket av dette partiet som musikk preget av store flater og et fredfylt uttrykk.



I partiet etter de 18 første taktene preges lydbildets bakgrunn først og fremst av det raslende, iterative strykerteppet, men også av utholdte toner i dype strykere, fagott og horn. I store deler av dette partiet er det plausibelt å hevde at det er snakk om teksturtypen «melodi med akkompagnement». Det melodiske materialet i forgrunnen spilles, med unntak av de to tutti-utbruddene i takt 28-34 og takt 62-68, samt trompetenes melodiske fraser i t. 36-38 basert på hornets åpningsmotiv, i all hovedsak av treblåserne i ulike kombinasjoner, med eller uten horn. I tillegg har paukene mange interessante innskudd både i for- og bakgrunnen i dette partiet. Lytteren kjenner for øvrig igjen de melodiske klangfargedialogene fra åpningen flere steder i t. 18-71. De tydeligste eksemplene finner vi mellom trompet og fløyte i takt 36-42, mellom obo og klarinett i takt 45-51, og mellom fløyte/fagott og obo/klarinett/horn i takt 52-57. I de to tutti-partiene har trompetene en særlig viktig rolle. Messingfargen dominerer tutti-klangen, og trompetmotivet, en oppadgående kvart, er sentralt i hele satsen. Det kunne selvsagt vært sagt langt mer om de drøyt 50 taktene mellom takt 18 og takt 71, men jeg ønsker heller å konsentrere meg om det etterfølgende, klanglig enda mer interessante partiet.

### **Takt 72-109. Klagesang, messingbølge og «breakthrough»**

(For noter se Eksempel 2 i appendiks)

Jeg har valgt å fokusere på disse om lag 40 taktene fordi de inneholder flere klangfargemessig og teksturalt spennende virkemidler. Partiet kan deles inn i tre hoveddeler. Den første delen (takt 72-89) skiller seg fra det meste av det øvrige musikalske materialet ved både å inneholde en utpreget kontrapunktisk strykertekstur og en av symfoniens få lengre soloer, en lamenterende melodi. Den andre delen (takt 90-92) består kun av tre takter, men er et av symfoniens mest fascinerende partier, både klanglig og harmonisk. Taktene som gjenstår (93-109) bygger opp til Hepokoskis «breakthrough» (takt 106) og innehar dessuten noen orkestreringseffekter som ikke kan gå upåaktet hen. Da disse tre delene manifesterer svært ulike klanglige utforminger, velger jeg å holde dem adskilt i denne analytiske fremstillingen.

#### ***Takt 72-89***

På opptakten til takt 72 setter førstefiolin og cello i gang en melodisk bevegelse preget av mye kromatikk. På fjerde åttendedel i takt 72 gjentar bratsjene den melodiske bevegelsen, og når andrefiolinene kommer med i lydbildet i takt 73 med sin melodiske linje, gir det et inntrykk av fugerte innsatser og en kontrapunktisk tekstur. Fra midt i takt 73 viser det seg at det er snakk om to melodiske elementer. Førstefiolin og cello spiller oktavert, andrefiolin og bratsj i

parallele terser. Av Pistons teksturtyper er det her snakk om «contrapuntal texture», da den musikalske substansen utelukkende består av melodiske elementer. Veijo Murtomäki karakteriserer dette som «a dense string texture» og trekker det frem som et eksempel på at Sibelius' «experiments with textures [...] have now [i femte symfoni] been executed with more sophistication and differentiation than before» (Murtomäki 1993: 143).

I takt 77, med opptakt, spiller fagott og klarinett et lite kromatisk dreiemotiv, et nytt og distinkt element i den musikalske substansen. Slutten av motivet gjentas i takt 79 før melodien begynner for alvor i takt 81. I løpet av takt 80-81 forvandles strykernes melodiske, kontrapunktiske linjer til et raslende tremoloteppe, som fra takt 81 fungerer som akkompagnement i bakgrunnen. Klarinetten dobler fagottmelodien i takt 81-82, men fra og med takt 83 innehar førstefagott den melodiske forgrunnsrollen alene. Teksturen fra takt 81 til takt 89 er av typen «melodi med akkompagnement», der melodien er lagt i lange, utholdte bevegelser i førstefagott, og akkompagnementet består av strykernes iterative og kromatisk søkende tremoloteppe.

Når det gjelder klangfargefordelingen, er den svært klar og tydelig. Først, i takt 72-76, består den musikalske substansen utelukkende av strykerklang. Deretter kommer fagott og klarinett med, men det er hele tiden et klart skille mellom klangfargene på teksturens ulike elementer. Særlig i takt 81-89 er det tydelig at forgrunnen, til tross for at klarinetten dobler unisont i begynnelsen, domineres av fagottens klangfarge. Fagotten er lagt i et relativt lyst register i denne soloen, rundt enstrøken C. Dette er kanskje instrumentets aller mest ekspressive register, og fagotten er dessuten instruert til å spille «affettuoso», og fra takt 85 «patetico».

Fagottmelodien er en av symfoniens få lange soloer, og også med hensyn til musikalsk karakter skiller takt 71-89 seg fra hovedinntrykket av denne satsen og hele symfonien for den saks skyld. På en DVD utgitt av Oslo Filharmonien sier dirigenten Jukka-Pekka Saraste i et intervju med Sibelius-forskeren Andrew Barnett at dette er

the only lament in the whole symphony. It is like a song. There you can, for the first time, hear the passion of something that has been only hinted [to] before. Sometimes I'm almost surprised: Where did this come from? [...] There were only some chromatic, passionate items earlier in the symphony and now you hear like a big lament, a big melody that combines almost everything that you have heard before. [...] In that moment I think he truly comes close to something like death and maybe religion (DVD: Sibelius Symphony No. 5. 2008).

Både det faktum at fagottmelodien preges av kromatiske, hovedsakelig fallende, linjer og den svært ekspressive klangfargen fagotten innehar i det aktuelle registeret gir denne melodien et lamenterende preg. Dessuten er det en psykologisk effekt med det ensomme soloinstrumentet

i et karrig lydlandskap, som potensielt kan frembringe assosiasjoner til ensomhet. Strykernes bakgrunnsselement preges dessuten av kromatiske, søkende og urolige bevegelser. Det er alltid en kombinasjon av mange faktorer som gir musikken dens stemning eller karakter. Det melodiske og harmoniske er selvsagt avgjørende for å skape inntrykket av sorgfull musikk her, men både tekstur og klangfarge bidrar også i stor grad til å skape denne stemningen.

### ***Takt 90-92***

Jeg har lyst til å vie disse få taktene litt ekstra oppmerksomhet da jeg finner dem klanglig svært interessante. Denne klangbølgen i messing er dessuten, i følge Hepokoski, en «anticipation of the breakthrough to come» (Hepokoski 1993: 67), og er i så måte interessant også rent formalt, ikke bare som klanglig effekt. Det er først og fremst selve klangfargen som foregriper «the breakthrough» i messing i takt 106.

Fagottsoloen har sin avslutningstone i takt 90, men den blir liggende i nesten hele takten selv om andre instrumenter introduserer noe nytt. Det samme gjelder fiolinenes rasling som faller til ro på en utholdt klang fra fjerde åttendedel av og blir liggende nærmest hele takten. På tredje åttendedel i takt 90 setter klarinett, andrefagott og pauke (virvel) an en utholdt, dyp, oktavert Eb. Samtidig som denne dype tonen vokser frem i et crescendo, har strykerne og førstefagott diminuendo. Slik tar den dype tonen gradvis over for den lyse og danner bunn for messingakkorden som skal komme. Tre åttendedeler før strykernes og førstefagottens toner dør ut setter trombonene an treklngen C#m<sup>(b5)</sup> i førsteomvending, over den dype Eb som fremdeles klinger i klarinett, andrefagott og paukevirvel. På sjette åttendedel i takt 91 setter trompetene an tonene E-A-E, slik at messinginstrumentene spiller en A<sup>7</sup>-akkord i andreomvending over et orgelpunkt på Eb i dype treblåseinstrumenter og pauke. Dette innslaget av bitonalitet minner for øvrig om den dissonerende klangverdenen i fjerde symfoni. Fra åttende åttendedel føyer også kontrabassene seg til den dype Eb. Mot slutten av takt 91 opphører klarinettens tone slik at det er andrefagott, paukevirvel og kontrabass som er igjen på orgelpunktet, og grovmessing på A<sup>7</sup>-akkorden. Denne messingakkorden ligger til omtrent midtveis i takt 92. Da har allerede strykerne begynt sin oktaverte presentasjon av melodisk materiale som i takt 18-27 og 52-61 tilhørte treblåserne. Orgelpunktet på Eb opphører omtrent midt i takt 93.

Når det gjelder teksturen i disse taktene kan man egentlig ikke snakke om noen melodisk forgrunn før fiolinene begynner sitt tema i t. 92. Klangbølgen går snarere inn under Pistons teksturtype «chords». Det er snakk om en enkeltstående akkord som brettes ut. Tonene i den

dissonerende akkorden (A<sup>7</sup> over Eb) introduseres gradvis, og klangskifter er kamuflert ved asynkrone innsatser og avslutninger av toner, samt ved overlapping med foregående og kommende elementer.

Effekten av disse taktene er en klangflate presentert med et dynamisk, harmonisk og klangfargemessig orkestreringssvell. Dette skaper inntrykket av en slags klangbølge. Det er avgjørende for den klanglige effekten at A<sup>7</sup>-akkorden er lagt i messing, mens orgelpunktet på Eb spilles av dype treblåsere og strykere, samt pauke. Den bitonale følelsen av Eb mot A forsterkes av det man kunne kalle *bitimbralitet*, to klart adskilte klangfarger samtidig. I tillegg introduseres det nye melodiske elementet i takt 92 utelukkende i strykere (fioliner, bratsj og cello), altså klanglig adskilt fra messingakkorden og orgelpunktet som fremdeles klinger når dette elementet settes an. I disse taktene brukes klangfarger på en mesterlig måte for å segregere de ulike lagene og elementene som opptrer samtidig i den musikalske substansen. Bi- og polytonalitet egner seg spesielt godt for slik klangfargemessig segregering. I tillegg bidrar Sibelius' høyst nøyaktige notasjon til at effekten blir optimal. Crescendoer og diminuendoer, nøyaktig differensiering av dynamikk og bemerkningen «sonore» i messing er eksempler på dette.

### ***Takt 93-109***

Det melodiske strykerelementet som startet i takt 92 er dominerende i forgrunnen gjennom hele dette partiet. Melodien skal i følge anvisningene i partituret spilles «forte e patetico». Til tross for at dette elementet er lengst frem i forgrunnen og svært sentralt i disse taktene, tiltrekker de øvrige elementene seg minst like mye oppmerksomhet og kan være minst like spennende teksturalt, harmonisk og klangfargemessig.

I takt 93-97 utgjøres bakgrunnen av trinnvise, for det meste kromatiske linjer, først i horn og klarinetter, deretter også i fløyter, oboer og fagotter. Disse spiller først fallende bevegelser og deretter, i de to siste taktene, stigende bevegelser. Dette kan kanskje karakteriseres som en motmelodi. I alle tilfeller utgjør denne kromatiske og trinnvise linjen et selvstendig element satt opp mot den ekspressive forgrunns melodien i strykeinstrumenter. I takt 95-96 har paukene en virvel med et dynamisk svell på en dyp Bb. Paukenes innsats sammenfaller med at fløyte, obo og fagott slutter seg til motmelodien. På slutten av takt 97 legger kontrabassene en dyp D# som ligger inn i takt 98 før den avslutter med å gå opp til E. Kontrabassene dobler i virkeligheten melodien i takt 98, men oppløsningen av D#-en kommer tre åttendedeler senere enn i de øvrige strykerne.

Samtidig med dette kommer det første av to effektutbrudd i blåserne. I takt 98 spiller samtlige treblåsere triller mellom forminskede treklanger, akkompagnert av paukevirvel på dyp Bb, alt i et kraftig crescendo som ender i et rått, klanglig nærmest vulgært, utbrudd *rinforzando* i horn ved opptakten til takt 99. Også hornutbruddet er basert på en forminsket treklang, D-F-Ab. Når hornet spiller *rinforzando*, gitt en bestemt musikalsk kontekst, blir klangen snerrete og nærmest forvrengt. I andre halvdel av takt 98 er det for øvrig pause i fiolinelementet slik at effekten i blåserstemmene skal komme best mulig frem. Denne klanglige effekten gjentas i takt 100, men denne gangen uten at forgrunnsmelodien har pause.

Fra takt 101 er det en jevn oppbygging frem mot det Hepokoski kaller «the breakthrough» i takt 106. I takt 101 legger kontrabass, horn, fagott, klarinett, obo og fløyte en forminsket h-treklang i førsteom vending. I takt 102 spiller kontrabass og fagotter oppadgående basstoner, mens de lyse treblåserne erstattes av tromboner og tredjetrompet. I takt 103-105 kommer stadig flere instrumenter til og det bygger seg opp mot gjennombruddet. Takt 105 er *tutti* og *molto crescendo* der forgrunns-elementet i fioliner, bratsj og cello har landet på synkoperte Db-er, mens bakgrunnen, dvs. *tutti* blåsere, kontrabass og pauke fremlegger de utholdte akkordene Db-moll og Gb-dur. I retrospekt kan disse sees som C#-moll og F#-dur da det er tonearten H-dur som råder fra takt 106. Da vil C#-moll og F#-dur være andre- og femtetrinnet, eller subdominantens submediant og dominant.

I hele partiet fra takt 93 til 105 er det en klart definert forgrunn i form av strykermelodien. De øvrige elementene er imidlertid langt vanskeligere å plassere i henhold til distinksjonen mellom forgrunn og bakgrunn. De nedadgående linjene i treblåsere og horn er nærmest å betrakte som en motmelodi. I takt 98-101 finner vi dessuten noen av symfoniens mest utagerende og iørefallende orkestreringseffekter i form av treblåsertrillene og hornutbruddene. Å betrakte disse elementene som akkompagnement til strykermelodien og dermed karakterisere denne teksturtypen som «melodi med akkompagnement» forekommer meg derfor som en inadekvat og feilslått tolkning. Det viktigste i denne analytiske sammenhengen er likevel ikke å presse frem en gitt teksturtype, men å gjøre oppmerksom på de ulike lagene og elementene som utgjør det totale lydbildet.

Klangfargefordelingen i takt 93-105 er verdt å studere nærmere. Den ekspressive strykermelodien oppnår stor klanglig fylldighet i kraft av at samtlige strykere, med unntak av kontrabass, spiller og at elementet er oktavdoblet. At cello er med i den nederste oktaven, og attpåtil ligger høyt i registeret sitt, tilfører melodien ytterligere ekspressivitet i klangen.

I oppbyggingen frem mot «the breakthrough» i takt 106 er det verdt å merke seg at bakgrunnsklngen skifter fra treblåseinstrumenter til messinginstrumenter i takt 101-102. Når messingen kommer med i lydbildet i takt 102 får det utvilsomt mer tyngde på vei mot «the breakthrough». Horn, med sin utsøkte evne til klanglig å blande seg både med messing- og treblåseinstrumenter, bygger bro mellom disse klangkontrastene i bakgrunnen, og ligger over fra treblåserakkorden til messingakkorden. *Rinforzando*-utbruddene viser imidlertid at horn ikke bare fungerer i bakgrunnsflater, men at de også, gitt en bestemt musikalsk kontekst, kan frembringe dramatiske klanglige effekter.

Når «the breakthrough» kommer i takt 106, spiller trompetene melodiske motiver som er nært beslektede med åpningen av symfonien. Dette tilhører utvilsomt lydbildets forgrunn. Bakgrunnen består hovedsakelig av to underelementer: utholdte klanger i blåsere (og paukevirvel) og korte åttendedeler i en oppadgående bevegelse i strykere. I bakgrunnen er altså alle de tre hovedkategoriene av bevegelse til stede: utholdte (blåsere), iterative (pauker) og impulsive (strykere) bevegelser. Harmonisk er strykernes åttendedeler bare rytmisk utbrodering av de utholdte klangene i blåserstemmene. Her gjør teksturtypen «melodi med akkompagnement» seg gjeldende. Akkompagnementet består dog av flere underelementer.

I tutti-partiet fra takt 106 er fordelingen av klangfarger på musikkens ulike elementer viktig for klarhet og tydelighet. Det melodiske forgrunns materialet er lagt i trompeter og har dermed ingen problemer med å bære gjennom orkesteret. De øvrige blåserne ligger på lange toner i bakgrunnen. De korte åttendedelene er utelukkende lagt i strykerne. Kontrast til omgivelsene både i klangfarge og tekstur gjør at også strykernes bakgrunns element kommer tydelig frem.

Etter at «the breakthrough» har gjort sitt inntog, øker tempoet gradvis inn i *Allegro moderato*, og musikken får straks scherzo-preg. De neste mer enn 300 taktene preges av en nærmest kontinuerlig iterativ bevegelse i strykerne, enten i form av tremolo eller raske fjerdedeler, som et slags bevegelig klangteppe i bakgrunnen. I tillegg utgjøres bakgrunnen ofte av utholdte toner i horn og en sjelden gang av liggetoner i enkelte treblåserstemmer. Det melodiske forgrunns materialet er, med unntak av trompetmelodien i takt 218-229 og melodien i horn og fagott like etterpå, igjen stort sett lagt i lyse treblåseinstrumenter. Fiolinene dobler til tider treblåsernes melodiske materiale, men med iterative bevegelser, og bygger på mange måter bro mellom forgrunn og bakgrunn. Den iterative bevegelsen og strykerklangfargen tilhører bakgrunnen, mens det melodiske og tematiske materialet har tilknytning til forgrunnen. Fra takt 307 har strykerne også enkelte mer utholdte melodiske innslag. I tillegg har enkelte

treblåsere, særlig fagotter, samt tidvis cello og kontrabass pizzicato, innskutte motmelodier og andre mer selvstendige innsatser i det lange partiet fra takt 110 til takt 454.

Det er svært mye som kunne være verdt å ta opp i en orkestreringsanalytisk sammenheng i det omlag 350 takter lange partiet mellom «the breakthrough» i takt 106 og «the coup» i takt 455, men da en utvelgelse er nødvendig av hensyn til oppgavens omfang, velger jeg heller å gjøre mer detaljert rede for de 130 siste taktene av satsen.

### **Takt 455-586. «The grand coup», trompeter og tutti triumf**

(For noter se Eksempel 3 i appendiks)

I takt 440-446 aner lytteren at noe nærmer seg når samtlige treblåsere har en lengre oppadgående legatofrase, doblet i bratsj og cello (ikke legato), med et kraftig crescendo som nærmest ender i ingenting. Samtidig har hornene klagende nedadgående linjer med kromatiske dreietoner, og det hele akkompagneres av strykernes stadig mer suggererende fjerdedeler som crescenderer mot styrkegraden forte. Strykernes iterative element skal for øvrig vise seg å være en kontinuerlig del av lydbildet i resten av denne satsen. Det lange søkende partiet munner ut i at tre trompeter i takt 455 dunder symfoniens åpningsmotiv triumferende gjennom lydbildet. Hepokoski kaller dette for «the grand *coup*» (Hepokoski 1993: 69). Dette kraftige trompetmotivet, som er rytmisk doblet i pauker, setter i gang avslutning av satsen. Jeg velger å dele partiet fra takt 455 og ut satsen i tre deler: 455-503, 504-554 og 555-586. Dette for å lette lesningen av analysen.

#### ***Takt 455-503***

Etter «the grand *coup*» fortsetter linjespillet mellom de kromatisk nedadgående og de trinnvis oppadgående legatolinjene søkende og mer intenst. De nedadgående linjene er i takt 455-465, lagt i lyse treblåseinstrumenter og kontrabass. Horn og fagotter har oppadgående, trinnvise bevegelser. Tilsynelatende spiller alle strykerne et fjerdedelsakkompagnement som et distinkt element adskilt fra disse linjene. En nærmere undersøkelse viser imidlertid at bildet er noe mer sammensatt. Følger man bratsj- og cellostemmen i takt 457-463 oppdager man at de melodisk dobler den oppadgående linjen i horn og fagotter. Her knytter altså melodikken disse strykerelementene sammen med fagott- og hornelementet. Bevegelsesmønsteret, de raske iterative fjerdedelene, tilhører imidlertid det akkompagnerende strykerteppet. Slik bygger disse stemmene bro mellom ulike elementer i lydbildet. Kontrabassen, som dobler

klarinetten i takt 457-459 og takt 462-465, spiller legato og er derfor knyttet til dette treblåser-elementet både gjennom melodikk og bevegelsesmønster.

I takt 467-486 kan det hektiske og komplekse lydbildet deles i fire hovedelementer: (1) Et iterativt fjerdedelsakkompagnement preget av treklangsbyrtinger, (2) nedadgående legato-linjer med kromatiske dreietoner, (3) trinnvis oppadgående legato-linjer, og (4) et element med to trinnvise oppganger og påfølgende punkterte fjerdedels- og halvnoteakkorder etter hver av disse oppgangene. Klangfargefordelingen på de ulike elementene er variert og ytterst interessant. Treblåseinstrumentene er opptatt med element (2) og (3), altså legato-linjer i oppadgående og nedadgående bevegelse, i dette partiet. Horngruppen konsentrerer seg om element (4). Fordelingen av strykeinstrumentene er imidlertid noe mer innviklet. Gjennom sine raske fjerdedeler utgjør de først og fremst den viktigste komponenten i element (1), det iterative fjerdedelsakkompagnementet. En nærmere studie viser imidlertid at strykergruppen også kan sies å være delaktig i de øvrige hovedelementene. Bratsj og cello dobler i all hovedsak horn i element (4), men tar i takt 481-487 over element (1). Kontrabassene dobler treblåserne både på element (2) og (3), men uten legato i sistnevnte. Fiolinene konsentrerer seg først om de brutte treklangene i element (1) før de i takt 477-487 interagerer med fagotter i element (3) og deretter hele treblåserkoret i element (2). Paukestemmen i takt 477-479 er interessant fordi den rytmisk dobler horn, bratsj og cello. På et plan kan altså paukene sies å tilhøre element (4) i disse få taktene. I tillegg til alt dette bør trombonenes utholdte klanger i teksturens bakgrunn i takt 477-480 nevnes som et distinkt element.

Det faktum at strykeinstrumentene er konstant til stede og attpåtil deltar i alle hovedelementene i lydbildet, skaper klanglig kontinuitet i dette partiet. Når det er sagt, kommer likevel også treblåsernes og hornenes klangfarger godt frem. Når horn spiller element (4), eller treblåserne spiller element (2) og (3), dominerer disse instrumentenes klangfarge de respektive elementene. Hornklangen er både distinkt, kraftfull og lydsterk når styrkegraden er *f*. Treblåseinstrumentene er ikke på langt nær like lydsterke. Likevel kommer også deres klangfarge tydelig frem, først og fremst som følge av at de spiller legato. Denne utholdte bevegelsestypen skiller seg vesentlig fra strykernes iterative fjerdedelsbevegelse, selv om den melodiske bevegelsen er lik både i tonehøyde og hastighet. I taktene der det kun er kontrabass av strykeinstrumentene som dobler treblåseinstrumentene, fører også den registermessige kontrasten til at treblåserklangen kommer godt frem. Til tross for dette må det kunne sies at lydbildet her i all hovedsak er sammensatt av instrumenter fra ulike instrumentgrupper også innad i hvert element, kanskje særlig tydelig i takt 482-487, der samtlige treblåsere, fioliner



og kontrabass spiller samme oktaverte element. Strykernes medvirkning på mange elementer gjør skillelinjene mellom de ulike bestanddelene i den musikalske substansen dusere. Man kan kanskje karakterisere strykernes rolle som et slags bindeledd mellom ulike elementer akkurat i dette partiet. De holder lydbildet sammen gjennom det kontinuerlige, iterative fjerdedelsakkompagnementet, i tillegg til at de binder de øvrige tre hovedelementene i blåserne klanglig og teksturalt sammen med hverandre og med dette akkompagnementet.

I takt 487-503 skjer den endelige forløsningen. De kraftige akkordene i punktert fjerdedelsrytme, som ble satt i gang i horn, bratsj og cello, tas nå opp i tutti orkester, med unntak av paukene som akkompagnerer med en virvel. Selv om strykere, klarinett og fagott har raske fjerdedeler understreker de melodiske bevegelsene at også disse stemmene slutter seg til de kraftige akkordene som spilles av de øvrige instrumentene. Jeg velger å karakterisere teksturtypen i takt 487-492 som «part-writing,» da jeg oppfatter alle stemmene som likeverdige og med en rytmisk avhengighet av hverandre. Likevel er det verdt å påpeke at det polyrytmiske mønsteret (tredelt mot todelt) innad i dette elementet skaper en rytmisk forskyving mellom de ulike stemmene. I takt 493 får trompetene en mer uttalt melodisk forgrunnsrolle og de øvrige instrumentene en mer akkompagnerende rolle. I takt 493-496 er det altså snarere teksturtypen «melodi med akkompagnement» som er mest dekkende. Det er det også i de påfølgende taktene, takt 497-503 når trombonene spiller åpningsmotivet augmentert i styrkegraden *fff*, over utholdte liggetoner i horn og trompeter, halvnoder satt an på første slag i hver takt i treblåseinstrumenter, raske fjerdedeler i strykerne, samt paukevirvel.

Akkurat på dette tidspunktet i satsen oppfatter mange at den endelige triumfen er et faktum. Lydbildet er heroisk og triumferende først og fremst som følge av orkestreringens utforming. I løpet av takt 455-496 bygges det gradvis opp til trombonenes mektige augmenterte versjon av åpningsmotivet. Tre tromboner i styrkegraden *fff* i en stor tutti-klang er noe av det mest lydsterke denne orkesterbesetningen har å by på. At de dessuten spiller motivet som kjennes igjen fra åpningen av satsen, forsterker følelsen av triumf ved å ha nådd målet.

### ***Takt 504-554***

Det er faktisk tutti helt fra takt 487 og ut satsen, dvs. om lag 100 takter. Likevel er det interessant å se hvilke elementer som inngår i lydbildet, og hvordan disse er fordelt mellom de ulike instrumentene og instrumentgruppene. Slik jeg ser det, er det særlig ett tydelig forgrunns-element som gjør seg gjeldende i partiet etter trombonenes augmenterte versjon av

åpningsmotivet i takt 497-503, og det er lagt i trompeter. Også dette har tilknytning til åpningsmotivet. I tillegg til trompetenes melodiske materiale er det en rekke elementer, med ulike hastigheter og rytmemønstre, noe lenger bak i lydbildet: Strykerne spiller kontinuerlige raske fjerdedeler, treblåserne har rytmiske motiver bestående av en halvnote etterfulgt av en fjerdedelspause, og horn og tromboner har liggetoner i noe lengre noteverdier. Paukene dobler henholdsvis horn og trompeter rytmisk i dette partiet. Både strykerne (unntatt kontrabass) og treblåserne har trinnvise melodiske bevegelser, mens horn og tromboner i større grad har en rytmisk aksentuert orgelpunktfunksjon. Også paukene og kontrabass må melodisk kunne sies å tilhøre dette elementet, selv om kontrabassen spiller raske fjerdedeler og paukene blant annet dobler trompetelementets rytme.

At trompetene tar en sentral plass i forgrunnen, spiller i sterke styrkegrader og er understøttet av et tutti orkesterakkompagnement, er med på å gjøre den musikalske karakteren heroisk og triumferende også i dette utdraget av avslutningspartiet. Trompetene egner seg, naturlig nok, svært godt til å spille fanfareaktig melodiske materiale.

### ***Takt 555-586***

Fra takt 555 består lydbildet av to bevegelsestyper: Samtlige messinginstrumenter spiller utholdte toner, mens treblåsere, strykere og pauker spiller raske, iterative fjerdedeler. Gjennom kontrast i bevegelsestype, rytmikk, melodikk og/eller klangfarge holdes de to hovedelementene adskilte slik at man oppfatter de ulike komponentene i det massive lydbildet. Fjerdedelselementet kan deles i to undergrupper basert på melodisk bevegelse: det ene underelementet spiller brutte treklanger, det andre har melodisk stillstand på et orgelpunkt på Eb. I første del av partiet er det kun cello, kontrabass og pauker som tilhører orgelpunktfunksjonen av fjerdedelselementet, men fra takt 571 føyer også bratsjer, klarinetter og fagotter seg til dette underelementet.

I denne slutten kan man kanskje hevde at det igjen er snakk om en slags klangfargedialog, denne gang mellom messinggruppens undergrupper innad i det mer utholdte elementet. I takt 563 setter tromboner og horn an en Eb-durakkord. Trompetene svarer i takt 567. I takt 571 setter horn an en Bb-akkord med kvart-kvint forholdning. Trompeter og tromboner svarer i takt 573. Så tar trompeter og tromboner initiativet i takt 577. Horn svarer umiddelbart i takten etter. Trompeter og tromboner spiller samme akkord i takt 580. I takt 582 slår samtlige messinginstrumenter samtidig an Bb-akkorden med forholdning. Dette klangfargemessige

vekselspillet mellom ulike messinginstrumenter får spesielt stor oppmerksomhet ettersom det både melodisk og harmonisk er liten utvikling i dette elementet i avslutningen.

Paukestemmen, som jeg tidligere har nevnt som original og viktig i symfonien, trer også i avslutningen av førstesatsen frem som et sentralt element. De tre kraftige slagene i takt 497 er med på å sette i gang avslutningen. En lang periode betoner paukene annenhver takt med sin trille i styrkegraden forte, men fra takt 539 dobler de trompetens melodi rytmisk, og tar dermed en essensiell rolle i lydbildets forgrunn. Tre takter før codaen starter i takt 555 kaster paukene seg på kontrabassens orgelpunkt på Eb med jevne fjerdedeler, noe som intensiverer det totale uttrykket enda mer. Også på slutten er paukene viktige som rytmisk drivkraft. Det faktum at paukene deltar i flere av elementene og spiller kontinuerlig de siste 100 taktene, påvirker den klanglige utformingen vesentlig.

Avslutningen av denne førstesatsen har utvilsomt en heroisk og triumferende karakter. Hepokoski beskriver det som en «triumphant conclusion» (Hepokoski 1993: 69), og Tawaststjerna bruker en rekke metaforer knyttet til kosmiske størrelser (Tawaststjerna IV: 361). Det triumferende og heroiske preget i denne avslutningen har selvsagt med det melodiske, harmoniske og ikke minst rytmiske å gjøre, men også klangen spiller en vesentlig rolle. At det fanfareaktige materialet er lagt i messinginstrumenter generelt og trompet spesielt, i et musikalsk landskap preget av full orkestertutti, er helt avgjørende for å frembringe en triumferende og storslått musikalsk karakter. At hele orkesteret interagerer, samt at tempoet øker gradvis, gir inntrykket av store krefter i bevegelse.

Det er interessant å se hvordan Sibelius gradvis innfører denne triumfen, eller forløsningen, i førstesatsen ved hjelp av svært bevisst bruk av teksturale og timbrale, så vel som dynamiske og melodiske/harmoniske virkemidler. De frenetiske fjerdedelene i strykerakkompagnementet er satt i gang lenge før takt 455 og skaper klanglig og tekstural kontinuitet fra det søkende partiet og over i triumfpartiet. Samtidig bygges det opp i de andre stemmene ved at linjespillet mellom treblåsere og horn, som er doblet i enkelte strykerstemmer, blir stadig mer intenst i taktene før den endelige forløsningen kommer. Det er ikke tilfeldig at det først er trompetene («the grand *coup*»), så horn (oppgangene med påfølgende punkterte fjerdedels- og halvnoteakkorder) og til slutt tromboner (augmentert versjon av åpningstemaet i *fff*) som setter i gang den endelige triumfen. Hepokoski snakker om «the tonic brass timbre» (Hepokoski 1993: 68), og det er plausibelt å hevde at de fleste viktige partier i denne satsen, og som vi skal se senere også i finalen, preges av at messingklangfargen dominerer

forgrunnen. Hepokoski er opptatt av formprinsippet «teleological genesis,» og at messingfargen er essensiell i «the production process of the symphony's *telos*» (Hepokoski 1993: 69). Det er mange elementer som støtter opp under tankegangen om at messingene inntar rollen som tonikalsk klangfarge: Symfonien åpner med hornklang, trompetene spiller åpningsmotivet etter det første klimaksstedet rundt takt 30, messingbølgen i takt 90-92 foregriper i følge Hepokoski «the breakthrough», selve gjennombruddet kommer i trompeter i takt 106, trompetene har et melodisk innskudd som skiller seg klanglig fra omgivelsene i takt 218, «the grand *coup*» i takt 455 er lagt i trompeter, det er horn som setter i gang den endelige forløsningen med sine oppganger og kraftige akkorder i takt 467-486, trombonene spiller åpningsmotivet augmentert i takt 497, og trompetene dominerer forgrunnen i avslutningen med fanfarepreget melodisk materiale som kan knyttes til åpningsmotivet. I tillegg avsluttes satsen med en storslått klangdialog mellom messinggruppens ulike avdelinger. Alt dette gjør at jeg finner Hepokoskis begrep «tonic timbre» svært interessant og relevant. Orkestrering og klang kan altså sies å spille en rolle i tydeliggjøring av formen og kan i seg selv sies å utgjøre et formdannende prinsipp i denne satsen. Inntrykket av musikalsk triumf skapes av messinginstrumentenes klanglige egenskaper, tutti-klangens mektige fremtoning og at satsens klanglige utforming når sin tonikalske klangfarge i messingklangen.

### **Oppsummering av orkestreringen i første sats**

Mye av det melodiske materialet i første sats av Sibelius' femte symfoni er lagt i lyse treblåseinstrumenter, men på de mest sentrale stedene i satsen er det ofte messingens klangfarge som dominerer forgrunnen. Messingklangfargen blir derfor en «tonic timbre» som det stadig vendes tilbake til. For øvrig bruker Sibelius horn svært aktivt og til svært forskjellige formål i denne satsen. Han utnytter hornets eminente evne til klanglig å blande seg med andre instrumenter til fulle. Hornenes funksjoner varierer fra melodisk til akkompagnerende, fra rytmisk aksentuert til duse klangflater, fra å frembringe et pastoralt uttrykk med treblåserne i åpningen til å bidra til et heroisk uttrykk med messingene i avslutningen.

Det finnes en rekke eksempler på det jeg har valgt å kalle klangfargedialoger i forgrunnen av lydbildet i denne satsen. Dette går ut på at instrumenter med mer eller mindre kontrasterende klangfarger spiller annenhver melodiske frase. Ofte foregår klangfargedialogen mellom en skarper (for eksempel obo) og en mykere (for eksempel fløyte og/eller klarinett) klangfarge.

Dette er særlig tydelig i åpningen, men også den storslåtte klangfargedialogen i messinggruppen mot slutten av satsen kan stå som eksempel på dette.

Lydbildets bakgrunn preges hovedsakelig av to elementer: iterativ strykertremolo som et bevegelig, raslende klangteppe, og utholdte toner som orgelpunkt eller liggetoner, bl.a. i horn. Strykerklangens nærmest konstante tilstedeværelse i lydbildet, ofte med tremolo eller tremolo-lignende teksturer i bakgrunnen, er med på å skape klanglig kontinuitet. For øvrig er paukestemmen spesielt originalt utformet og innehar en svært sentral rolle i denne satsen. Den forekommer i alle lag av teksten, og er viktig ikke bare rytmisk, men også melodisk.

Det er også interessant å se på de ulike bevegelsesmønstrene i førstesatsen. Satsen åpner med store klangflater som, i kombinasjon med hornenes og de lyse treblåsernes klangfarger, gir assosiasjoner til et pastoralt uttrykk. Utover i satsen blir det stadig mer og raskere bevegelse, og man kan nærmest betrakte hele satsen som et utkomponert accelerando. I løpet av satsen forandres den pastorale karakteren til noe triumferende, kanskje med kosmiske proporsjoner. Satsen ender med musikk som kan sies å inneha en storslått, heroisk karakter når messing-instrumentene dominerer forgrunnen i en stor tutti-klang, og både det melodiske og rytmiske materialet er fanfareaktig. Orkestreringens utforming kan altså sies å ha hatt en essensiell rolle i frembringelsen av de metaforiske beskrivelsene av stemningen i musikken.

## Andre sats

James Hepokoski skriver at andresatsen i Sibelius' femte symfoni ofte blir sett på som «simple and unaffected» eller som «a point of relaxation between two stronger movements» (Hepokoski 1993: 70). Et slikt syn er imidlertid basert på svært overfladiske undersøkelser. Dykker man dypere inn i satsen, vil man oppdage at denne musikken både inneholder kompleksitet og stor estetisk verdi i seg selv. Som analytiker er det ikke min oppgave å skulle forsvare eller opphøye musikken, men når det gjelder denne satsen må jeg likevel si meg enig med Hepokoski i at «the point is to slip through its intentionally naive, idyllic surface [...] to encounter the complexities within» (Hepokoski 1993: 70). Mange forskere er nok blitt blendet av satsens melodiske og harmoniske enkelhet, og har derfor ikke evnet å se at dens verdi kanskje ligger vel så mye i andre parametre. Før jeg går løs på en orkestreringsanalyse av

andre sats vil jeg si et par ord om satsens form og innhold slik dette er blitt oppfattet av sentrale skikkelser innen Sibelius-forskningen.

Satsens form beskrives ofte som tema med variasjoner (Layton 1992: 86). James Hepokoski baserer seg derimot også i analysen av denne satsen på formkonseptene «rotational form» og «teleological genesis». Han beskriver formen i denne satsen på følgende måte:

The entire movement consists of seven rotations, although it begins *in medias res* with the concluding portion of an incomplete cycle (called 'half-rotation 0' below) that serves as an introduction. But the movement is less concerned with architecture than it is with process. Its larger purpose is to generate the leading rhythms, metres, timbres, motives, and themes of the finale to come (Hepokoski 1993: 71).

Videre hevder Hepokoski at

to grasp this movement is to focus on the process through which the two thematic goals are generated within the rotations. Goal 1 is the core interval series of the finale's first theme, and it is most unequivocally generated at the end of rotation 4, in bars 108-121 in the pizzicato violins and violas. [...] The second idea toward which the movement grows (goal 2) is the finale's Swan Hymn. [...] This appears most unequivocally in the contrabasses, *pizzicato*, below the main theme in bars 129-133, a few bars into rotation 5. The central elements of both goals, however, are being continuously shaped at virtually all points of the process (Hepokoski 1993: 71).

Til tross for at Hepokoski mener satsen er «more concerned with process than with architecture» deler han satsen inn i følgende formdeler med tilhørende beskrivelser:

Halvrotasjon 0	Takt 1-13	« <i>Introduction</i> »
Rotasjon 1	Takt 14-47	« <i>Referential statement</i> »
Rotasjon 2	Takt 47-71	« <i>Subdivision into quavers</i> »
Rotasjon 3	Takt 72-97	« <i>Rhapsodic growth of rotation 2; G major</i> »
Rotasjon 4	Takt 98-124	« <i>Free 'climactic' restatement of elements in rotation 3 and retransition; goal 1 attained; 'Eblidian'</i> »
Rotasjon 5	Takt 125-181	« <i>'Expanded' rotation; quasi-reprise and return to G major; attainment of goal 2</i> »
Rotasjon 6	Takt 182-197	« <i>Decayed rotations 1/2</i> »
Rotasjon 7	Takt 198-212	« <i>Poco largamente valediction</i> »

(Hepokoski 1993: 71-77)

Når jeg nå vil gjennomføre en orkestreringsanalyse av denne satsen vil enkelte deler bli mer vektlagt enn andre. De første 71 taktene blir gjenstand for relativt detaljert analyse fordi de representerer det klanglige førsteinntrykket i møtet med satsen, fordi de inneholder mange klanglige finurligheter og fordi utviklingen i orkestreringens utforming, med relativt enkle midler, er spesielt subtielt utført her. Det andre partiet jeg vier noe mer plass er takt 154-181. I

løpet av disse taktene skjer det veldig mye i musikken. Her inntreer den musikalske «krisen» (Hepokoski 1993: 76), det presenteres en rekke ulike orkestreringsteknikker, og den dramatiske effekten er slående. Til tross for at jeg har lagt vekt på disse enkeltpartiene, er målet likevel også å gi et helhetlig bilde av orkestreringens utforming i satsen som helhet.

### **Takt 1-71. Enkel melodi i stadig skiftende lydlandskap**

(For noter se Eksempel 4 i appendiks)

Teksturen og rollefordelingen i de første 71 taktene av denne satsen er svært oversiktlig og konsistent. Det er nesten utelukkende snakk om to teksturale elementer med klart definerte og adskilte funksjoner, bevegelsesmønstre og klangfarger. Forgrunns-elementet veksler i åpningen mellom pizzicato strykere og fløyter. Fra takt 32 er dette elementet utelukkende lagt i strykere, vekselvis pizzicato og arco. Forgrunnen preges av trinnvis, diatonisk melodikk i fjerdedeler og, fra takt 49, også åttendedeler. Fra takt 62 splittes forgrunns-elementet i to under-elementer. Det kan også være plausibelt å snakke om en motmelodi, slik at den musikalske substansen i takt 62-69 er basert på teksturtypen «melodi, motmelodi og akkompagnement». Selv om begge de to under-elementene spilles av strykerne, er de klanglig adskilte fra hverandre gjennom register og spilleteknikk. Først spiller fioliner pizzicato-motivet bestående av fjerdedeler, mens bratsj og cello svarer med motmelodien i åttendedeler arco. I løpet av taktene 66-67 byttes det om på rollene, slik at fioliner spiller åttendedels-elementet arco, og bratsj og cello spiller fjerdedelselementet pizzicato t.o.m. takt 69. Her ønsker jeg også å nevne oboenes noe tvetydige rolle i takt 64-67. De tilhører stort sett bakgrunnen i de 71 første taktene av denne satsen, men i det nevnte partiet er den melodiske bevegelsen såpass tydelig at det kunne være snakk om et forgrunns-element. Kanskje er det mest adekvat å plassere oboelementet i mellomgrunnen akkurat i disse taktene. Forgrunns-elementet i sin helhet er i takt 1-71 dominert av impulsiv og relativt hurtig bevegelse.

Bak disse melodiske forgrunnsytringene ligger et klangteppe som først og fremst spilles av treblåsere og horn, med enkelte innslag av grovmessing, pauker og dype strykere. Dette elementet kjennetegnes av utholdte bevegelser, og består av lange liggetoner og langsomme legato-bevegelser i en uavbrutt strøm av lyd. Det er fascinerende hvordan bakgrunnen endrer farge og lys i nærmest umerkelige overganger fra en klang til en annen. Klangskiftene er gradvise og overlappende ved at noen instrumenter ligger over når nye klanglige elementer

introduseres. Også dette bakgrunns-elementet kan selvsagt deles i flere under-elementer basert på variasjoner i klangfarge, bevegelsesmønster eller melodisk bevegelse.

Klangfargene i bakgrunnen i store deler av partiet fra takt 1 til takt 71 minner mye om de 18 første taktene av førstesatsen. Også her har hornene og treblåseinstrumentene sentrale roller. Jeg har tidligere nevnt at horn og fagott klanglig blander seg usedvanlig godt med andre instrumenter, bl.a. som følge av «spektralsentroidens» lave plassering. Dette preger også åpningen av denne satsen, der klangen, foruten orkesterets klangkameleoner, utgjøres av klarinett. Klangen i de ulike instrumentene som er involvert i klangteppet de første taktene, blander seg godt med hverandre, og denne instrumentkombinasjonen må sies å være spesielt heldig hvis målet er klanglig homogenitet i en blandet klang. I takt 7 legges en ny basstone i form av kontrabassens utholdte G, doblet av paukevirvel oktaven over, som varer t.o.m. takt 9. Til tross for at paukevirvelen introduserer en ny bevegelsestype, den iterative, og at kontrabassen tilhører strykergruppen, blander også disse elementene seg godt med de andre bakgrunnsaktørene. Elementet av «grain» og de små variasjonene i klangfargen er likevel verdt å nevne.

Når klangteppet har brettet seg ut i fire takter, introduseres forgrunns-elementet med en kontrasterende klangfarge; bratsj og cello pizzicato. Både teksturalt og klangfargemessig skiller dette seg tydelig fra bakgrunnen. Dette inntrykket av klanglig sonndring mellom forgrunn og bakgrunn forandres ikke når kontrabassen, et annet strykeinstrument, kommer inn i bakgrunnen. Årsaken er at de to ulike spilleteknikkene, pizzicato og arco, gir vidt forskjellige klanglige resultater. Dessuten er det et klart registermessig skille her.

I takt 9-12 svarer fløytenes på strykernes første melodiske ytring med sin staccato. Dette er en klanglig kontrast, men abruptheten i fløytetonene skaper en forbindelse til pizzicatoene og er også med på i større grad å skille fløyteelementet klanglig fra bakgrunnen gjennom et kontrasterende bevegelsesmønster: impulsiv, mot bakgrunnens utholdte bevegelser. Det er verdt å merke seg at Sibelius på hver av fløytenes tre melodiske ytringer, mellom takt 9 og 32, skreller bakgrunnslandskapet ned til utelukkende å bestå av horn, før flere instrumenter igjen føyes til når forgrunns-elementet returnerer til strykerne. Dette kan ha mange årsaker. Fløytenes spiller i et relativt lavt register og i dempede styrkegrader, og kunne fått problemer med å trenge gjennom bakgrunnen hvis denne var for massiv. Fløytenes ligger også klanglig nærmere de øvrige treblåserne enn det pizzicato i strykeinstrumenter gjør. Ved kun å ha horn i bakgrunnen er det ingen fare for at fløytefargen skal fordunste i bakgrunnens klangfarger.



Et annet aspekt som er verdt å legge merke til er hvor forskjellig bakgrunnens klangteppe fremstår i de ulike fargedraktene. Den første virkelige kontrasten kommer i takt 13 når oboene introduseres. Klarinett, fagott og horn forbereder dette fra takt 12 med utholdte toner på enstrøken D, samme tone som oboen kommer inn på. Til tross for at fagott kan sies å ha visse klanglige fellestrekk med obo, er oboens klangfarge, særlig i det dype registeret, vesentlig skarpere og mer nasal enn fagott, horn og klarinett. I taktene 13-15 tar oboene gradvis over bakgrunnen mens horn og fagotter gradvis toner ut. I takt 16-20 er det kun oboer og klarinetter som utgjør det utholdte elementet. Selv om klarinettene dobler oboene, så må jeg si meg enig med Rimskij-Korsakov som hevder at «the dark, nasal tone of the oboe will prevail in the low register» når disse to instrumentene spiller unisont (Rimsky-Korsakov 1964: 47). Dette er en klar klanglig kontrast til det som kommer før og etter. Forskjellen merkes spesielt godt i takt 21 der bakgrunnen glir over fra oboenes skarpe og nasale klang-farge til horn, hvis klang av Rimskij-Korsakov beskrives som «soft, poetical and full of beauty» (Rimsky-Korsakov 1964: 24). Hører man på denne klanglige overgangen, forstår man valget av slike metaforer, selv om det må føyes til at både tekstur, harmonikk og dynamikk er essensielle faktorer i formingen av klangens karakter her. Lange flater, overveiende konsonerende intervaller og dynamikken pianissimo bidrar til mykheten og skjønnheten i klangen.

Som følge av de store teksturale klangflatene i bakgrunnen og at «the pastoral winds», og da særlig hornklangen, er så sentral, er også denne andresatsen egnet til å trigge assosiasjoner til pastoralitet og landskapsmaleri. Sjelden har vel begrepet lydlandskap vært en mer passende metaforisk beskrivelse enn nettopp i bakgrunnselementet de første 71 taktene av denne satsen. I likhet med starten av symfoniens førstesats er heller ikke dette landskapet statisk, men i kontinuerlig bevegelse, eller for å si det på en annen måte, i stadig skiftende lys. Dette oppnås gjennom variasjon i klangfarger, men også gjennom en utvikling i samklanger og harmonikk. I den sammenheng vil jeg rette spesielt fokus mot et fenomen jeg mener er klanglig spesielt interessant i takt 42-71 og også i satsen for øvrig, nemlig den lange forslagstonen.

Det er særlig forslagstonene i fløyte og fagott fra takt 42 jeg ønsker å kommentere da dette, etter min mening, er med på å forandre bakgrunnsklangens karakter. Når den utholdte og svært dissonerende C#-en legges i toppstemmen i førstefløyte, og etter hvert også oktavdobles i førstefagott tiltrekker den seg oppmerksomhet i bakgrunnsfunksjonen. I de første innsatsene holdes denne tonen en halvnote før den løses opp til D. Fra takt 49 dvelles det imidlertid fire ganger så lenge, to helnoter bundet sammen, på den dissonerende forslagstonen før oppløsningen kommer. Det er også her fløytens og fagottens innsatser sammenfaller. Slike

forslagstoner forekommer helt frem til takt 69. Årsaken til at C#-en oppfattes så dissonerende er for det første at horn i store deler av dette partiet holder et orgelpunkt på G og at tonen D, en stor septim under C#, settes an samtidig med innføringen av forslagstonen. For det andre spiller også oboer og klarinetter forslagstoner rundt G-dur, nærmere bestemt toner tilhørende A-molltreklengen, som løses opp trinnvis til G-durtreklagens toner. Disse er ikke like dissonerende da de er diatoniske dissonanser i forhold til G-dur, men når A og C, eller E og C sammenfaller med fløytenes og fagottenes C#, blir dissonansen svært skarp. Oppløsningen av alle disse akkordfremmede tonene er alltid trinnvis. I takt 61 opphører hornenes orgelpunkt på G. Dette blir i takten etter erstattet av en utholdt akkord i trompeter og, i takt 63, tromboner, med tonene A, D og C. Det tonale tyngdepunktet skifter fra en G-durtreklang til en D<sup>7</sup>-akkord da F# opptrer flere ganger i obo. C# dissonerer imidlertid fremdeles sterkt, både med C og D. Dette harmoniske krydderet er et viktig klanglig element i dette partiet, og er noe av det som gjør at bakgrunnen tiltrekker seg lytterens oppmerksomhet. For øvrig kan denne C#-en sies å gi musikken en lydisk farge, så lenge det harmoniske grunnlaget er G. Dette kan også være av betydning i frembringelsen av assosiasjoner til pastoralitet og lydlandskap i dette partiet.

I det omtalte partiet fra ca. takt 40 oppleves en gradvis økning i intensitet og dramatisk utvikling i bakgrunns-elementet. De sterkt dissonerende forslagstonene bidrar til dette, men også klangfargene må nevnes i denne sammenhengen. Fra takt 41 legges det gradvis til flere instrumenter, og i takt 45-61 deltar samtlige treblåsere og horn i bakgrunns-elementet. Når trompeter og tromboner tar over for horn i takt 62-63, og paukene deltar mer aktivt med virvel på C og D, har klangen gjennomgått en ganske stor forandring fra takt 1. Åpningens klanglige og harmoniske idyll rokkes ved i dette partiet, om enn foreløpig relativt forsiktig. Også forgrunns-elementet gjennomgår en viss intensivering i form av at hastigheten øker når åttendedeler erstatter fjerdedeler, at forgrunns-elementet splittes i to under-elementer som interagerer kontrapunktisk og at det dynamiske nivået øker noe.

De to siste taktene i dette partiet, takt 70 og 71, er overgangstakter til noe nytt. Bratsjenes og celloenes pizzicatoer dobles av fløyter, førsteobo og førstefagott legato. En motstemme basert på motbevegelse, også den legato og i samme rytme, introduseres i andreobo, klarinetter og andrefagott, samtidig som trompeter, tromboner og paukevirvel gradvis trekker seg ut av bakgrunnen. Typisk nok for Sibelius introduserer han et nytt element før det forrige er avsluttet når hornet legger et orgelpunkt før trombonene avslutter sine liggetoner. Slik overlapper altså en klang med en annen.

Etter de 71 første taktene, i takt 72-77, manifesterer en ny type orkestrering seg med en ekspressiv strykermelodi arco og med brutte treklanger i celloene. Dette er årsaken til at jeg har valgt å segmentere musikken akkurat her i denne analytiske fremstillingen. Jeg vil ikke gi noen gjennomgang av det etterfølgende partiet, men bare konstatere at det er en rekke interessante orkestreringstekniske virkemidler som kunne vært kommentert nærmere. Blant disse kan nevnes den subtile orgelpunktfunksjonen og melodidoblingen i strykerne fra takt 125, og at finalens kjente horntema, den såkalte «svanehymnen», presenteres i takt 129-133. For øvrig preges lydbildet av strykerne både pizzicato og arco, av korte toner i de melodiske elementene i treblåseinstrumenter og lange liggetoner i horn. Harmonisk er ulike forekomster av forslagstoner slående. Jeg vil nå konsentrere meg om det andre partiet jeg har valgt ut til næranalyse i denne satsen, det dramatiske og innholdsrike partiet fra takt 154 til takt 181.

### **Takt 154-181. Dramatisk krise**

(For noter se Eksempel 5 i appendiks)

Dette partiet inneholder satsens mest dramatiske og dissonerende materiale, og den råeste og mest brutale klangen. Derfor velger jeg å analysere orkestreringens utforming i disse taktene mer i detalj. Jeg har valgt å dele partiet i tre for å lette lesningen av analysen.

#### ***Takt 154-163***

I løpet av takt 154-163 strippes musikken gradvis ned til et minimum. På karakteristisk vis skifter Sibelius også i denne overgangen gradvis fra en klang til en annen. Fløyter, oboer og horn trekker seg etter tur ut av lydbildet i takt 154-157. Oboer spiller for øvrig sine diatoniske forslagstoner, som gjenkjennes bl.a. fra takt 41 og utover, før de bringes til stillhet. Etter at førstefioliner og bratsjer har spilt en brutt g-molltreklang i takt 154, bærer førstefiolinene det melodiske forgrunnelementet videre tilsynelatende alene fra slutten av takt 155, men andre-fiolinenes og bratsjenes figurer i takt 157-161 er så nært beslektede med førstefiolinenes at det kan kalles et underelement av samme forgrunn. Strykernes forgrunnelement er i takt 157-161 karakterisert av en veksling mellom spilleteknikkene arco og pizzicato, og av overveiende trinnvis melodisk bevegelse. I takt 161-163 er kun en gjentatt, monoton pizzicato på tonen E igjen av det opprinnelige forgrunnelementet.

I disse taktene er det først og fremst tre distinkte bakgrunnelementer. Disse er (1) klarinettenes diatoniske, utholdte forslagstoner, (2) paukenes og celloenes kvintpendling med

iterative bevegelser, og (3) kontrabassenes utholdte orgelpunkt. Klarinettenes langsomme veksling mellom C-F# og H-E i bakgrunnelement (1) har en viss affinitet med oboenes diatoniske forslagstoner fra tidligere i satsen. Paukevirvelens og celloremoloens melodiske pendling mellom tonene G og D i bakgrunnelement (2) er, i følge Hepokoski, et av flere elementer i denne satsen som forbereder lytteren på finalen med «the 1-5 oscillations of the finale to come in a pianissimo ecstasy of near-arrival» (Hepokoski 1993: 76). I takt 161 stopper den melodiske bevegelsen i klarinettenes bakgrunnelement (1) og de blir liggende på tonene H-E t.o.m. takt 163. Som følge av dette kommer bakgrunnelement (2), de pendlende kvintene i pauke og cello, lenger frem i lydbildet. Det er diminuendo i alle stemmer i disse taktene, og i takt 162 trekker også kontrabassens orgelpunkt seg ut av lydbildet.

Ved hjelp av orkestreringsvirkemidler går altså Sibelius fra en lydsterk semitutti-klang preget av strykere arco og legato i samspill med samtlige treblåsere og horn i takt 154 til en tynn, unison stryker-pizzicato, med et særdeles sparsomt akkompagnement. Denne nedstrippingen av lydbildet skjer gradvis og er utført på en subtil måte, noe som gjør at overgangen fra en klanglig utforming til en helt annen foregår svært smidig.

### ***Takt 164-173***

I takt 164 starter utviklingen som leder inn i det Hepokoski kaller «a crisis of continuation» (Hepokoski 1993: 76). I forgrunnen spiller fioliner, bratsjer, celloer og fløyter et fjerdedelsmotiv marcatissimo. Den egentlige melodiske bevegelsen ligger i understemmen, mens toppstemmen hamrer tonen E. Det oppstår krasse dissonanser i dette elementet. I bakgrunnen legger fire horn et orgelpunkt på E i styrkegraden *ppp*. På siste fjerdedelsslag i takt 165 setter paukene i gang sitt orgelpunkt med en virvel på en dyp C. Når både forgrunnens markerte fjerdedeler og bakgrunnens orgelpunkt har crescendert kraftig gjennom takt 164-166 kommer første forekomst av krisen i takt 167-171.

Over orgelpunktet på C i paukevirvel, som fra tredje åttendedel i takt 167 også dobles av kontrabass og fagotter, spiller oboer, klarinetter og trompeter melodifrasen F#-C#-D#-F i halvnoder i en oppadgående bevegelse fra første slag i takt 167 før de blir liggende på F fra takt 168 og inn i takt 170. Samtidig med at dette forgrunnelementet introduseres, stopper fjerdedelselementet i strykere og fløyte. Styrkegraden i det nye, trompetdominerte elementet er sterk og tillegges dessuten ytterligere et crescendo. Bak denne melodiske bevegelsen setter trombonene an en utholdt klang bestående av tonene H-F-H, altså to tritonuser over hverandre, på den sjette åttendedelen i takt 167. Denne samklangen blir liggende til og med

halve takt 172 og avsluttes samtidig med fagottenes, kontrabassenes og paukenes orgelpunkt på C. Tritonus, særlig i det relativt dype registeret er i seg selv dissonerende. I tillegg dissonerer H-ene kraftig mot pedaltonen C i bassen. På toppen av det hele spiller altså trompetene, oboene og klarinettene **F#-C#-D#-F**.

I takt 170 vender strykernes og fløytenes markerte fjerdedeler tilbake et halvt tonetrinn lysere enn forrige innsats. Igjen overlapper Sibelius mellom ulike klanger og mellom ulike elementer. Dette forgrunns-elementet settes inn idet orgelpunktet og den dissonerende trombonesamklangen er i ferd med å forsvinne gradvis ut av lydbildet. Overlappingen er på om lag halvannen takt. Samtidig med det nye forgrunns-elementet i takt 170 legger horn et nytt orgelpunkt, også det en halv tone over forrige innsats, altså på F. Førstetrompet blir faktisk liggende på sin F t.o.m. takt 172 og dobler således hornets orgelpunkt unisont. Det ender i en lignende effekt som sist, men mer avhugget. I takt 173 spiller oboer, klarinetter og trompeter oppgangen G-D-E i jevne halvnoter. Fra fjerde åttendedel i takt 173 legger paukene en ny virvel på C doblet av en utholdt tone i kontrabass, og mot slutten av takten kommer en ny tritonus-samklang i trombonene, denne gang C-F#-C.

Disse to stedene er de desidert mest dramatiske, intense og dissonerende partiene i denne andresatsen og kanskje i hele symfonien. Riktignok var også de dvelende forslagstonene i fløyte og fagott dissonerende, men forskjellen er at forslagstonene ble oppløst til konsonanser. Her er det imidlertid uoppløste dissonanser. Harmonikken, melodikken og samklangene minner om det dissonerende, tritonus-pregede og konfliktfylte tonespråket i Symfoni nr. 4.

### ***Takt 174-181***

Det dramatiske uttrykket forsterkes av en fermate med stillhet etter det siste kraftige crescendoet og dissonansen i takt 173, og ikke minst av det etterfølgende partiet. Alle liggetoner og pastorale klangflater er borte. Takt 174-178 består utelukkende av fioliner og bratsjer som spiller pizzicato fjerdedeler. Dette er eneste sted i denne satsen hvor pizzicato-elementet er helt uakkompagnert, i et nakent og tomt lydlandskap. Den dramatiske effekten av orkestreringen er slående. Etter det voldsomme utbruddet av dissonerende samklanger og blandet klangfarge preget av grovmessingklang, blir kontrasten enorm når Sibelius setter dette opp mot enkel, uakkompagnert pizzicato strykerklang.

Det er fascinerende å observere hvordan Sibelius bygger opp dramatisk spenning og intensitet ved å bruke orkesteret slik han gjør i takt 154-181 av denne satsen. De dissonerende samklangene er selvsagt en viktig faktor i dette. Likevel vil jeg vektlegge orkestreringens

rolle her. Sibelius går fra en nærmest «tom» pizzicato i strykerne, bare akkompagnert av liggetoner i klarinett og kontrabass og et svakt kvintmotiv i paukevirvel og cello, til to massive og brutale orkester-tuttier gjennom orkestrale crescendoer, lik klangbølger som gradvis skyller over lytteren, for så å gå helt tilbake til tom pizzicato. Ved hjelp av nøyaktig dynamisk notasjon og asynkrone innsatser av de etter hvert svært så dissonerende samklangene bygger han opp spenningen gradvis. Allerede når hornets liggetone begynner å vokse i styrkegrad, og pizzicatoene og fløyte-marcatoene blir stadig mer intense, aner lytteren at noe er i gjære. Så vokser det til en sterkt dissonerende bølgetopp før det avtar gradvis, for så å bygge seg opp til et nytt klimaks, alt i løpet av ca. ti takter.

At de mest intense dissonansene, den iboende tritonus-dissonansen og den lille sekunden til orgelpunktet i dypt register, er lagt i tromboner, og at dette elementet introduseres sist er heller ikke irrelevant. Tromboner har kanskje den mest dramatiske klangen i orkesteret når det spilles i sterke styrkegrader som her. Den nærmest forvrengte klangen gir ekstra brodd til det allerede dramatiske lydbildet og tilfører klangen enda en dimensjon. I *Grove Music Online* står det for øvrig at den særegne tonekvaliteten i messinginstrumenter som spiller i sterke styrkegrader beror på

the development of shock waves in the cylindrical section of the air column. At the point in the vibration cycle at which the player's lips open, a large pressure jump is created in the mouthpiece. This pressure rise becomes steeper and steeper as it travels down the tube; by the time it reaches the bell it has become an extremely short and powerful pulse (Brenade og Campbell i *Grove Music Online*).

Det er for øvrig verdt å merke seg likheten mellom de dramatiske krisepartiene i takt 164-173 i andresatsen og messingakkorden over det dissonerende orgelpunktet i takt 90-92 i førstesatsen. Rollefordelingen er faktisk svært lik. I begge tilfeller introduseres orgelpunktet i paukevirvel, kontrabass og fagott på forhånd før en dissonerende messingbølge skyller over det musikalske landskapet. Selv om obo og klarinett deltar i lydbildet i andresatsens «krise», er det oppadgående motivet dominert av messing da tre trompeter unisont overdøver treblåseinstrumentene kraftig.

Som nevnt levnes lydbildet helt tomt etter denne dramatiske og dissonerende utblåsningen. De uakkompagnerte, markerte pizzicatoene har også en dramatisk spenning i seg fordi det er vanskelig å forutse hva som vil komme etter dette. Når den familiære fløyte- og fagottklangen, som bl.a. var sentral i takt 112-120, returnerer med en G<sup>7</sup>-akkord i takt 179 som oppløses til en konsonerende og utholdt C-durakkord i takt 180 i bakgrunnen, er det imidlertid klart at pastoraliteten og roen fra tidligere i satsen er kommet tilbake. Likevel blir ikke lydbildet det samme igjen etter denne dramatiske utbasuneringen.

Også i de avsluttende 30 taktene av denne satsen introduseres visse nye og til dels slående klanglige elementer. Blant disse kan særlig nevnes strykernes iterative tremolo spilt «tastiera» (på gripebrettet) fra takt 182 til takt 193. Strykertremolo er et klanglig og teksturalt virkemiddel Sibelius ikke har brukt tidligere i satsen. Det peker frem mot åpningen av finalen. I takt 194-200 hører vi igjen de karakteristiske forslagstonene i fløyte og fagott, et element som preger klangen i store deler av satsen. Den siste klanglig dramatiske krampetrekningen med dissonanser og messingfarge i takt 193-206 må til slutt vike for «the pastoral winds» i avslutningstaktene. Også harmonisk ender det lyst, i G-dur. Både klangen og harmonikken bringes altså tilbake til det pastorale, lyse uttrykket fra satsens åpningstakter.

### **Orkestrering og form i andre sats**

En interessant tilnærming til orkestreringsanalyse er å trekke inn formelementet i betraktninger av orkestreringens utforming. Et formskjema for andresatsen basert på orkestrering kunne for eksempel se slik ut: A (t. 1-71) – B (t. 72-76) – A1 (t. 77-97) – B1 (t. 98-101) – A2 (t. 102-163) – C (t. 164-173) – D (t. 174-178) – A3 (t. 179-197) – E (t. 198-208) – A4 (t. 209-212). A-delene kjennetegnes av strykere (pizzicato + arco) og/eller lyse treblåseinstrumenter i forgrunnen, ofte med korte, fjerdedeler eller åttendedeler staccato i trinnvis melodisk bevegelse. Bakgrunnen består i stor grad av utholdte klanger som domineres av horn- og/eller treblåserklang. A3 skiller seg noe fra de øvrige A-delene ved også å inkludere et tremolo-teppe. Det er A-delene som er det orkestreringsmessige rammeverket for denne satsen. Skulle man snakke om en «tonic timbre» i denne satsen ville det være stryker-pizzicato og fløyte-staccato i forgrunnen og kombinasjonen av horn og treblåseinstrumenter på lange toner i bakgrunnen.

B-delene kjennetegnes først og fremst av at forgrunnen skifter karakter fra leken staccato til ekspressiv legato, men også av det nye, iørefallende celloelementet med de brutte akkordbølgene i tremolo-bevegelse. Overgangen mellom B1 og A2, nærmere bestemt takt 102-106, er noe glidende fordi pizzicato-elementet i forgrunnen knytter disse taktene til A-delene samtidig som tremolobevegelsen i strykerne knytter det mer til B-delens tremolobølger. Her har jeg valgt å plassere disse taktene i A2 fordi jeg mener trekkene som knytter partiet til A-delene veier tyngre enn det som knytter taktene til B-delene.

C-delen er en kontrasterende del som følge av de to voldsomme bølgene av dissonerende samklanger og et lydbilde dominert av grovmessing. Jeg har valgt å kalle de få taktene 174-

178 for en egen del, D, fordi mangelen på lange bakgrunnsflater er svært slående og også påvirker hvordan pizzicatoene fremstår. E-delen har det til felles med B-delene at forgrunns-elementet er ekspressivt og legato, men da de karakteristiske tremolo-bølgene i cello mangler, har jeg valgt å kalle dette en egen del. Bakgrunns-elementet i E-delen har mest til felles med A-delene i og med de utholdte klangene, men fordi trombonene og til dels trompetene er så sentrale har de også visse, om enn svake, klanglige forbindelser til C-delen.

Spenningskurven i denne satsen øker gradvis mot klimakset i C- og D-delene (takt 164-178) for så å avta mot slutten. En slik spenningskurve er svært typisk for vestlig musikk, og orkestreringen er i aller høyeste grad med på å forme denne. De tre første A-delene preges av en stadig tiltagende intensitet, både tempomessig, teksturalt og timbralt, frem mot de dramatiske C- og D-delene, før det roer seg ned i de to siste forekomstene av orkestreringstype A. For hver av de tre første A-delene øker tempoet, understreket av den siste delens tempobemerkning «poco a poco stretto». I tillegg øker både antall elementer, graden av klanglig variasjon og sammensattheten i klangfargefordelingen. Også behandlingen og instrumentasjonen av de dissonerende forslagstonene bidrar til dette. Fra å opptre i fløyte og fagott, og obo, får de mer dramatisk tyngde når de i A2 kommer marcato i relativt sterk styrkegrad i horn. I de to siste A-delene er tekturen og klangfargefordelingen igjen enkel og oversiktlig. Dessuten er forslagene igjen lagt i «mildere» fløyte- og fagottklang. Disse forslagstonene er det kanskje mest iørefallende harmoniske fenomenet i denne satsen, og dette elementet krydrer utvilsomt den ellers treklangbaserte harmonikken vesentlig. Utformingen av klangfarge, tekstur og harmonikk underbygger altså den overordnede spenningskurven.

Det er også interessant å sammenligne Hepokoskis formdeler med min egen inndeling av orkestreringens utforming. Hepokoskis rotasjoner 0-2 korresponderer med min første A-del. Rotasjon 3 tilsvarer min B og A1. Rotasjon 4 og 5 tilsvarer B1, A2, C og D, Rotasjon 6 er så godt som korresponderende til min A3, og Rotasjon 7 innebærer i min inndeling delene E og A4. På mange måter er det et slags samsvar her. De første 2,5 rotasjonene inneholder en gradvis intensivering, men tilbyr ingen radikal endring i klangfarge og tekstur. Både rotasjon 3 og 4 begynner med en orkestreringsmessig kontrasterende B-del etterfulgt av en utviklet A-del. Rotasjon 5 inneholder slutten av A-delen, men også de dramatiske delene C og D. Rotasjon 6 er mer eller mindre utelukkende A4 før rotasjon 7 innledes med en noe kontrasterende E-del og avsluttes med en A-del. Både når de to B-delene og den ene E-delen introduseres, er det i starten av en ny rotasjon eller formdel etter Hepokoskis inndeling. Når det er sagt kommer de to mest iørefallende endringene i orkestreringen, delene C og D, på



slutten av rotasjon 5, altså midt i en formdel. Likevel er det verdt å merke seg at det nettopp er i Hepokoskis «expanded rotation» at det skjer størst endringer i orkestreringen. Først slutten av den mest intensiverte og elaborerte A-delen, A2, deretter de dramatiske delene C og D. Også her kan man hevde en viss korrelasjon, selv om overgangene mellom rotasjon 4 og 5 ikke korresponderer med et skifte i orkestreringen slik jeg ser det. På et visst plan er det altså samsvar mellom Hepokoskis form og min forminndeling basert på orkestreringens utforming.

## **Oppsummering av orkestreringen i andre sats**

I store deler av denne satsen er det snakk om en relativt klart definert og adskilt forgrunn bestående av korte og relativt raske toner. Bakgrunnen preges derimot av store flater og utholdte klanger. Dette, kombinert med det faktum at både horn og «the pastoral winds» er tildelt sentrale roller i den musikalske substansen, gjør det adekvat å beskrive orkestreringens utforming metaforisk som et *lydlandskap* i bakgrunnen, der forgrunnsfiguren får boltre seg fritt, utvikle seg og fremstå i stadig variert drakt. Den auditive idyll med tilbøyelighet til å gi assosiasjoner til naturidyll er imidlertid ikke uforstyrret i denne satsen. Lytteren får flere hint om en illevarslende fremtid, bl.a. de kromatiske, dissonerende forslagstonene som preger bakgrunnen helt fra takt 42, de vulgære hornforslagene i takt 92-94, og den sorgfulle stryker- og treblåsermelodien over de dramatiske og elaborerte forslagstonene i horn i takt 98-101. Likevel kommer krisepartiet i takt 164-173 som et harmonisk og klanglig sjokk. Det river idyllen, som var preget av G-dur og lyse treblåsere, i fyller med skjærende dissonanser og rå messingklang. Pastoraliteten vender imidlertid tilbake med lyse treblåsere og strykere i G-dur.

Flere Sibeliusforskere, deriblant Jussi Jalas og James Hepokoski mener at denne satsen fungerer som forberedelse til finalen. Hepokoski hevder at satsens «larger purpose is to generate the leading rhythms, metres, *timbres*, motives, and themes of the finale to come» (Hepokoski 1993: 71, min utheving). Trompetenes kraftige oppadgående kvint-sekund-sekund motiv på satsens dynamiske og dramatiske høydepunkt i takt 167 og 173 bryter gjennom hele lydbildet. Dette kan, rent klanglig sies å peke frem mot kvintene i «Svanehymnen», som i takt 427 av finalen er lagt nettopp i trompeter. Hepokoski kaller dette stedet i finalen for «the grand telos» for hele symfonien (Hepokoski 1993: 83). De dramatiske partiene i takt 163-173 av andresatsen kan høres som et forsøk på å bryte gjennom til dette målet uten å lykkes. Istedenfor finalens pendlende kvinter i diatoniske intervaller følges den oppadgående kvinten i andresatsens kriseparti av en melodisk heltonebevegelse og uoppløste

dissonanser. De dissonerende akkordene og det messingdominerte lydbildet på dette krisestedet i andresatsen kan dessuten også høres som en forberedelse til det dissonerende, dramatiske og messingdominerte partiet i finalen som følger etter at «the grand telos» er nådd. Selv om triumfen nås til slutt i finalen, er det mye motstand på veien. I takt 163-173 av andresatsen overvinnes ikke denne motstanden enda. Forløsningen utsettes til slutten av finalen. Dette er et forsøk på å forstå hva Hepokoski kan mene når han sikter til forberedelse av finalens «timbres» i denne andresatsen. I tillegg kan, som nevnt, strykernes tremoloteppe i takt 182-193 sees på som et klangfargemessig og teksturalt frampek mot åpningen av finalen.

Som sagt har musikkforskere og andre tatt lett på denne satsen, som følge av forgrunns-elementenes melodiske enkelhet. Jeg må imidlertid si meg enig med Murtomäki som hevder at «the surface simplicity is deceptive as it is not equalled in all levels of musical being and organization» (Murtomäki 1993: 175). Murtomäki er mest opptatt av harmoniske prosesser i Sibelius' musikk, men heller ikke dersom fokuset er orkestrering og klang, kan satsen karakteriseres som enkel. Den subtile og bevisste klangbehandlingen, den gradvise utviklingen i karakter og klang som følge av endringer i orkestreringens utforming og den spissfindige innføringen av det voldsomme klimakspartiet peker alt i retning av kompleksitet, variasjon og nyskapning snarere enn naivitet og enkelhet. Innføringen, behandlingen og videreutviklingen av forslagstoner som et distinkt klanglig/harmonisk element i lydbildets bakgrunn, og de utallige ulike timbrale belysningene av bakgrunns-elementets tilsynelatende statiske bakgrunnsklanger; fra myk til skarp, fra tynn til fyldig, fra stor til liten, fra ren til blandet, er eksempler på dette. Robert Layton mener andresatsen er «a model of the resource and skill with which Sibelius exploits pedal points» (Layton 1992: 86), og nettopp disse utholdte orgelpunktene i lydbildets bakgrunn er spesielt subtile utført i denne satsen. Til tross for den store variasjonen er overgangene fra en klang til en annen så godt kamuflert at lytteren nesten ikke oppfatter klangskiftene. Dessuten kan det, som jeg har vist med denne analysen, hevdes at orkestreringen spiller en rolle som formdannende prinsipp. Denne satsen er et eksempel på at musikk kan fremstå i helt nytt lys dersom man er villig til å oppgi tematisk, motivisk og/eller harmonisk utvikling som eneste fokuspunkt og grunnlag for estetisk vurdering av et verk.

## Tredje sats

Tredje og siste sats i Jean Sibelius' femte symfoni er en av komponistens aller mest triumferende. Satsens tilknytning til store naturopplevelser er åpenbar gjennom dagboknotiser fra komponistens hånd, og nettopp pastoralitet og storhet er metaforene som beskrivelser av denne satsen som regel støtter seg på. I denne orkestreringsanalytiske fremstillingen vil jeg blant annet studere hvilken rolle orkestreringens utforming har i frembringelsen av slike metaforer. I tillegg vil jeg gripe tak i det allerede omtalte begrepet «tonic timbre», da jeg finner det spesielt relevant i forbindelse med denne satsen. Før jeg begynner min analyse av orkestreringen, føler jeg det likevel nødvendig å gjøre kort rede for satsens form, i tradisjonell forstand, altså basert på motivisk/tematisk og harmonisk utvikling.

Til tross for sin tilsynelatende tydelige arkitektoniske oppbygging har satsen vist seg å være vanskelig å plassere i etablerte formkategorier. Hepokoski skriver at «somewhat paradoxically, the triumphant finale has proven to be both disarmingly simple and deeply puzzling to commentators» (Hepokoski 1993: 77). Visse forskere, som Gerald Abraham, mener satsen følger «the outline (though not the key plan) of sonata form» (Hepokoski 1993: 77). Andre, deriblant Simon Parmet, mener satsen ligger nærmere en rondoform (Hepokoski 1993: 78). Også Erik Tawaststjerna er inne på satsens tilknytning til rondoformen (Tawaststjerna IV: 367). Hepokoski skriver at Tanzberger verken tyr til sonatesats eller rondo i beskrivelsen av satsens form, men heller nøyer seg med å dele satsen inn i fire strofer (A, B, A1, B1 + coda), altså en strofisk forminndeling. Hepokoski mener på sin side at «we would do well to consider this movement, too, as primarily an unfolding of a set of broad, teleological rotations» (Hepokoski 1993: 78). Hepokoski deler satsen inn i tre rotasjoner:

- Rotation 1, bars 1-279 (referential statement in three sections; attainment of first *telos*)
  - Rotation 2, bars 280-406 (shortened complementary rotation; first two sections only)
  - Rotation 3, bars 407-482 (culminatory rotation; attainment of grand *telos*)
- (Hepokoski 1993: 80-84)

Hepokoski påpeker likevel at:

Throughout all this one must not lose sight of the movement's larger aims. These are: through deepening rotations to produce the Swan Hymn as a first *telos*; to restate it in an off-tonic colour (Gb), but one properly situated to lead it definitively back to an increasingly stable Eb major (bar 427); then – most remarkably – to 'crack open' the presumed *telos* itself (bars 435ff) to release an even grander one in a final revelation, prolonged and *fortissimo*, the unshakable regrasping of the 'historically eclipsed' cadential harmony that was initially represented as ungraspable in the first movement's opening two bars (Hepokoski 1993: 79).

Det er liten tvil om at formkonseptet «teleological genesis» er spesielt sentralt i finalen av femte symfoni og i verket som helhet. Dette er viktig å ha i bakhodet når jeg nå går løs på en orkestreringsanalyse av satsen. I denne analysen vil jeg legge vekt på det jeg, basert på Hepokoskis begrep «tonic timbre», har valgt å kalle den tonikalske orkestreringen. Denne manifesterer seg først i takt 105-212 og deretter i avslutningen, takt 427-482. Dessuten ønsker jeg å gå nærmere inn på et parti jeg finner klanglig spesielt interessant, nemlig takt 360-407.

### **Takt 105-212. Den tonikalske orkestreringstypen presenteres**

(For noter se Eksempel 6 i appendiks)

Etter en innledning preget av et raslende tremoloteppe i strykere, korte staccatotoner i treblåsere og pauker, og enkelte liggetoner i horn, manifesterer den tonikalske orkestreringstypen seg første gang i denne satsen fra takt 105. På dette tidspunktet introduseres også den såkalte «Svane hymnen». Dette pendlende, melodiske elementet er lagt i parallelle terser i horn og har en jevn, relativt langsom bevegelseshastighet. Bak denne hornmelodien bretter det seg ut store flater av klang preget av utholdte bevegelser og langsom bevegelseshastighet. Som vanlig introduserer Sibelius et nytt klanglig element før det forrige er avsluttet, og allerede fra takt 97 legger horn utholdte toner, akkompagnert av paukevirvel. Dette skjer samtidig med at stryker-tremoloen rasler videre med raske, iterative bevegelser. Fra takt 99 får lytteren også et melodisk hint om det som skal komme når celloer og kontrabasser spiller begynnelsen av svane hymnen. I overgangen fra takt 102 til takt 107 forvandles strykerteppet gradvis fra iterativ tremolo til en stor, utholdt klangflate. Takt 97-107 er altså en gradvis overgang fra en klang til en annen. Bortsett fra de første taktene hvor cello, kontrabass og også fagottene er med, består klangflaten av fioliner og bratsjer. Cello, kontrabass og fagott spiller for øvrig en oppadgående sekund fra D til Eb som kan minne om forslagstonene som gjennomsyrrer andresatsen av denne symfonien.

Forgrunnen preges altså av hornklang, mens bakgrunnen i stor grad er overlatt til strykere. Bakgrunnsteppet er imidlertid verdt å ta nærmere i øyesyn. Det som kan virke som et sammenhengende og sømløst teppe av utholdt klang, er i virkeligheten både forgrunn og bakgrunn. Det er langt mer subtilt og variert enn man kanskje skulle tro ved første gjennomlytting. Begynner man å studere forholdet mellom hornmelodien og strykerstemmene, oppdager man at hver tone hornene setter an er doblet i en av strykerstemmene. I strykerne kan imidlertid klangen bli liggende i bakgrunnsteppet selv om hornene fortsetter sin jevne,

vuggende rytme. Fra «svanehymnen» starter er horn-tonene doblet i andrefiolin (105,106), bratsj (107), andrefiolin (108), førstefiolin (109), bratsj (110), understemmen i første- og andrefiolin/bratsj (111) osv. Altså kan stryker-elementet sies å tilhøre forgrunnen ved at det doubler hornmelodien. Samtidig skaper Sibelius inntrykket av at tonene enstrøken G og enstrøken Bb ligger konstant i strykerne. Dette gjør han med overlappinger mellom stemmene. Hepokoski påpeker også dette fenomenet og skriver at «this is one of the clearest examples of the 'artificial pedal' orchestral effect of which Sibelius was so proud» (Hepokoski 1993: 81). Det skal godt gjøres å oppfatte disse detaljene ved første gjennomlytting, men jeg mener at både den subtile doblingen av hornstemmen og den overlappende liggetonefunksjonen er viktige elementer for at musikken klinger som den gjør.

Fra takt 117 innføres et nytt element i kontrabass og fagott unisont. Disse setter an en ny, utholdt tone hver tredje takt. Det interessante er at denne basstemmen er en augmentert versjon av «svanehymnen». Temaet går altså i to ulike hastigheter samtidig. Basstemmen går tre ganger så langsomt som hornstemmen. Hepokoski kaller dette en «polymetric canon» (Hepokoski 1993: 81).

I takt 129 kommer en klart definert motmelodi med i lydbildet. Denne består av lange legato-linjer som er lagt i lyse treblåsere og cello. Motmelodien preges av trinnvis melodisk bevegelse. Celloklangfargen tilfører ekspressivitet i dette elementet som ellers består av det Hepokoski ville kalt «the pastoral winds» (Hepokoski 1993: 63). Treblåserne er fordelt på tre oktaver. Den øverste stemmen spilles av førstefløyte. Den mellomste er lagt i andrefløyte, førsteobo og to klarinetter. Nederste stemme spilles av andreobo, og denne er også doblet i cello. Det er verdt å merke seg at obo, som innehar den skarpeste klangfargen av disse treblåseinstrumentene, er godt pakket inn i den sammenblandede klangen. Den unisone doblingen med cello i oboens nederste oktav gjør at oboens klang ikke blir spesielt distinkt og fremtredende i dette leiet, og i den øverste oktaven er den doblet av to klarinetter og en fløyte. Dette, kombinert med at fløyteklangen er enerådende på toppen, gjør at oboklangen blander seg usedvanlig godt med de øvrige klanglige aktørene i dette elementet.

Her vil jeg også skyte inn det Erik Tawaststjerna skriver om forholdet mellom de to melodiske elementene i forgrunnen. Tawaststjerna er opptatt av at hele denne symfonien springer ut av to grunnimpulser: «den trinnvise impulsen» og «pendelimpulsen» (Tawaststjerna IV 1989: 52-53). Han mener å kunne spore alle symfoniens temaer til disse to grunnideene, og på dette punktet i finalen, når horn spiller den kvintpendlende «svanehymnen,» samtidig som

treblåserne og celloene spiller den trinnvise motmelodien, møter disse to grunnimpulsene hverandre som «subjekt» og «kontrasubjekt» (Tawaststjerna IV: 368). Deretter går han over i begeistrede beskrivelser av kosmiske størrelser, som jeg skal komme tilbake til senere. Foreløpig er det tilstrekkelig å påpeke at dette, i følge Tawaststjerna, åpenbart er et formmessig svært sentralt parti i denne symfonien.

Fra takt 129 til 164 er lydbildet relativt konstant. Det består av fire elementer: to i forgrunnen og to i bakgrunnen. Forgrunnselementene, ett i horn og ett i lyse treblåseinstrumenter og cello, er klart skilt fra hverandre gjennom klangfargefordeling, bevegelseshastighet og tekstur. Bak dette spiller fioliner og bratsjer et utholdt klangteppe som også på en subtil måte er med på å doble forgrunnselementet i horn. Det siste elementet er den augmenterte melodien i kontrabass og fagott.

Her synes jeg både man kan argumentere for en homogen og enhetlig klang på den ene siden, og for en differensiert og heterogen klang på den andre siden. Strykerne er faktisk til stede i alle de fire hovedelementene og fungerer som klangfargemessig bindemiddel. Dessuten er både horn og fagotter, som har evnen til å blande seg godt med andre instrumenter, viktige klanglige aktører på hvert sitt element. Disse to aspektene taler for en homogen og sammenblandet klang. Hører man på dette partiet, er det likevel svært lett å skille ut de ulike elementene i lydbildet, og de fremstår som klanglig differensierte fra hverandre. Årsaken til dette kan være at strykernes dobling av hornstemmen er så subtilt utført at det i virkeligheten oppfattes utelukkende som bakgrunnstepp, at celloer er lagt i et ekspressivt, relativt høyt register og derfor kontrasterer klanglig med de øvrige strykerne, at kontrabass og fagott er lagt i så stor registermessig avstand fra de øvrige elementene og dessuten spiller iørefallende og velkjent melodisk materiale, og at motmelodien i treblåserne er spredt utover et så stort register mens de øvrige elementene har et mer begrenset toneomfang. Innenfor den enhetlige totalklangen fra ca. takt 105 til takt 164 skaper orkestreringen likevel inntrykket av at de ulike elementene, teksturalt og klangfargemessig, er differensiert fra hverandre.

I takt 162-164 setter paukene an en virvel som leder inn i toneartsskiftet fra Eb-dur til C-dur i takt 165. Akkurat her løfter musikken seg til en enda mer storslått karakter enn den allerede innehadde, eller som Tawaststjerna uttrykker det: «Det er som om komponisten beveger seg fra den jordiske vår til verdensaltets årstidløshet, fra menneskeheten til det kosmiske, og feirer deretter fullbyrdelsen av grunnvisjonen [foreningen av de to tematiske impulsene] ved å modulere til det tonale universets sentrum, C-dur» (Tawaststjerna IV: 368). Dette løftet i det

musikalske uttrykket skyldes ikke utelukkende toneartsskiftet, men er etter min mening også et resultat av noen orkestreringsgrep jeg ønsker å kommentere nærmere. I all hovedsak består lydbildet av de samme elementene fra takt 165 som i partiet frem til denne modulasjonen, men innenfor hvert element skjer det vesentlige endringer.

Hornmelodien og motmelodien i treblåsere og cello er så godt som uforandret, foruten at hornmelodien ligger en liten ters lavere og motmelodien også har tilpasset seg den nye tonearten. Noe av det som er med på å løfte musikken her er imidlertid strykerteppet i fioliner og bratsjer. I stedet for å senke den konstant utholdte, overlappende tersen G-Bb ned til tilsvarende forhold i C-dur, løftes bakgrunnsklangens topptone opp en stor sekst til tostrøken G, og det er denne tonen som nå blir den konstant tilstedeværende liggetonen. Da bratsj holder seg i omtrent samme register som tidligere, og andrefiolin fyller i mellomstemmene, bretter dette klangteppet seg vesentlig ut i omfang og klanglig fylde. En annen endring som er verdt å merke seg er at fioliner og bratsjer ikke lenger utelukkende dobler horn unisont, men ofte ligger oktaven over og i andre omvendinger enn hornene. De fortsetter altså å doble hornenes toner, men denne doblingen er enda mer flettet inn i den utholdte, men bevegelige, bakgrunnsflaten, enn hva tilfellet var før modulasjonen.

En annen vesentlig endring er at trombonene kommer med i lydbildet med sine utholdte toner, noe som er med på å gi klangen mer fylde. På mange måter har trombonenes lange liggetoner tilknytning både til det utholdte strykerteppet og til kontrabassenes og fagottenes element. Her smelter altså bakgrunnsfunksjonene mer sammen til store, utholdte klangflater med stor indre bevegelse. Av denne indre bevegelsen har jeg allerede nevnt strykernes overlappinger og subtile doblinger av hornmelodien, men jeg vil også trekke frem kontrabassene. Pulsen med ansatser hver tredje takt fortsetter, men kontrabassen markerer dette med sekstendedeler som opptakt til hver nye liggetone. Den augmenterte «svane hymnen» er nå erstattet med en gjentatt bassgang: C-E-D-G. Dette dobles i en av fagottene; de tre første tonene i andrefagott og den siste i førstefagott. Både kontrabass og fagott tilhører trombone- og strykerelementet, altså en akkompagnerende bakgrunnsflate til de to forgrunnsmelodiene. Innenfor denne bakgrunnen kan man likevel dele inn i mindre undergrupper.

Mot slutten av dette partiet, fra takt 195, forandres noen av hornsamklangene fra terser til tritonuser. Dessuten utvides de melodiske sprangene til none. Disse to elementene peker frem mot partiet fra takt 437, det dissonerende og dramatiske partiet før satsens endelige triumf og forløsning. Fra takt 197 stopper også den konstante tostrøkne G i strykerteppet opp, og

fiolinenes bevegelse blir mer lik hornmelodien. I takt 201-203 og 207-209 er horn faktisk utelatt fra melodien, som gradvis tas over av fiolinene. Her sniker altså fiolinene seg frem fra bakgrunnen og tar seg til rette i forgrunnen. Samtidig har bratsjene lagt et oktavdoblet orgelpunkt på C med enstrøken C som sentraltone, og vekselvis under- og overoktaven. Partiet ender med at celloer spiller en gest bestående av en lang, crescendertone avsluttet med en kort tone på siste åttendedel i takt 212 før orkestreringen vender tilbake til klangverdenen fra åpningen av satsen, preget av korte, raske toner i treblåseinstrumenter, stryker-tremolo og enkelte orgelpunkt i horn og fagott.

Presentasjonen, eller kanskje man kunne si eksposisjonen, av den tonikalske orkestreringen er altså på i overkant av 100 takter, fra ca. takt 105 til takt 212. Gjennom hele dette partiet preges orkestreringen av melodisk materiale i horn basert på et jevnt pendlende tema i parallelle terser. Fløyter, oboer, klarinetter og celloer spiller en legato motmelodi til dette. I bakgrunnen finner vi store klangflater i fioliner, bratsjer og, fra takt 165, tromboner. Dessuten spiller kontrabass og fagott en augmentert, langsam og utholdt versjon av hornmelodien før de fra takt 165 føyer seg til den store, bevegelige bakgrunnsklngen. Bevegelsene er, som nevnt, utpreget utholdte, langsomme og legato i denne tonikalske orkestreringen til forskjell fra partiene før og etter der iterative og raskt impulsive staccato-bevegelser dominerer.

Som jeg har argumentert for gjentatte ganger i denne oppgaven, er det fruktbart å gjøre bruk av metaforiske beskrivelser i en orkestreringsanalytisk, og for så vidt en hvilken som helst musikkanalytisk, sammenheng. Allerede «store flater av klang», «musikken løfter seg» osv. er metaforiske beskrivelser. For å berike denne fremstillingen ytterligere ønsker jeg imidlertid også å knytte an til et kjent sitat fra Sibelius selv som er forbundet med dette horn temaet. Der dette temaet er notert av Sibelius finnes en beskrivelse av en stor naturopplevelse:

'I dag klokken ti over elleve så jeg 16 svaner. En av mine største opplevelser. Herre Gud denne skjønnhet! De sirkulerte lenge over meg. Forsvant i soldisen som et blinkende sølvbånd. Deres lyd den samme treblåsertypen som tranenes, men uten tremolo. Svanenes lyd ligger nærmere trompetens, selv om det åpenbart er en sarrusofonklang. Et dypt refreng som minner om barnegråt. Naturmystikk og livets pine! Femtesymfoniens finaletema: [noteeksempel]. Utholdt i trompeter!! ... At dette skulle skje meg, som har vært utenfor så lenge. Har altså vært i helligdommen i dag 21. April 1915' (Tawaststjerna IV: 103).

Dette sitatet er årsaken til at horn temaet fra finalen i Sibelius' femte symfoni har fått tilnavnet «svane hymnen». For øvrig er dette bare en av flere naturbeskrivelser i dagbøkene fra denne perioden. Denne tilknytningen til naturen fra komponisten selv er svært interessant tatt i betraktning hvordan orkestreringen er utformet når dette temaet presenteres. Som nevnt er det en isomorfi mellom store, utholdte klanger i tid og utstrakte flater i rom. I den vestlige



kunstmusikkens historie har det, kanskje nettopp av den grunn, vært konvensjon å fremstille naturlandskap gjennom lange liggetoner, særlig i form av orgelpunkt. Som jeg også har nevnt tidligere er hornklangen spesielt ofte knyttet til skildringer av naturen, og også lyse treblåsere, «the pastoral winds», gir assosiasjoner til gjeterfløyter og landlig idyll. Derfor er det neppe tilfeldig at svanehymnen er lagt i horn, motmelodien preges av pastorale treblåsere og teksten domineres av store, utholdte klangflater. Hornmelodiens jevnt pendlende melodiske bevegelse kan kanskje også knyttes til svanenes vingeslag. Kanskje *hører* vi disse vingeslagene. Som vi skal se kommer melodien i trompeter senere i satsen, og Sibelius forbandt åpenbart svanenes klang med nettopp trompetenes. Det er jo også plausibelt å anta at det ikke bare er svanenes auditive egenskaper som har inspirert Sibelius, men også det mektige synet av de store fuglene i det idylliske naturlandskapet ved hans hjem, Ainola.

Etter et langt parti preget av stryker-tremolo og staccato i treblåseinstrumenter, kommer et klanglig spesielt interessant parti i takt 360-407. Her syntetiserer Sibelius elementer fra de to kontrasterende hovedtypene av orkestrering til en helt ny type orkestrering.

### **Takt 360-407. Modifisering og syntese av orkestreringstyper**

(For noter se Eksempel 7 i appendiks)

I takt 360 forvandles den kontinuerlige strømmen av stryker-tremolo til et rytmisk aksentuert motiv bestående av fire sekstendedeler og en åttendedel. Sekstendedelsbevegelsen går likevel hele tiden fordi andrefiolinene spiller det motsatte motivet, altså kort åttendedel, åttendedels-pause og fire sekstendedeler. Samtlige strykere, med unntak av kontrabass, spiller for øvrig med sordin i dette partiet. Fra takt 360 spiller strykerne «svanehymnen» som melodisk materiale. Det er nesten ikke til å kjenne igjen i en så til de grader forandret klanglig utforming. Det som tidligere lå i utholdte toner i horn, er nå satt sammen av motiver bestående av rytmisk tremolo og korte åttendedeler i sordinerte strykere. Også Tawaststjerna påpeker at pendeltemaet får en helt annen klanglig utforming i dette partiet enn tidligere i satsen (Tawaststjerna IV: 369). Samtidig med dette setter Sibelius inn en fascinerende klangbølge i dype strykere divisi. Nedre divisi i kontrabass legger i takt 360 en dyp, utholdt Gb i styrkegraden piano med et kraftig crescendo. På første slag i takt 362 føyer øvre divisi av kontrabasser seg til med en *forzando* på tonen F, en stor septim over de øvrige kontrabassenes Gb, før denne går opp til Gb i takten etter. Her assosierer kanskje lytteren til de mange forslagstonene fra andresatsen. Det hele gjentas i celloer divisi fra slag to i takt 362. Både

kontrabasser og celloer har crescendo frem til forzando-markeringen, etterfulgt av et diminuendo. Denne klangbølgeeffekten er svært iørefallende og elegant utført.

I takt 371 kommer motmelodien til svanehymnen, som også gjenkjennes fra tidligere i satsen. Også denne er imidlertid ikledd en annen klangfargedrakt enn hva tilfellet var i den tonikalske orkestreringen fra takt 129 og utover. Cello og obo er tatt ut av lydbildet, og det som står igjen er to fløyter og en klarinett. Førstefløyte er alene på toppen (i et mye lavere register enn sist). Førsteklarinett og andrefløyte spiller unisont oktaven under. I denne sammensetningen blir klangen langt mykere enn hva tilfellet var i tilsvarende parti i takt 105-212. Årsaken er at oboen, med sin skarpe klang, og den ekspressive celloklangen er fjernet fra dette elementet. Etter min mening er det virkelig klangen av «pastoral winds» i dette melodiske elementet. Det er også interessant at det som opprinnelig var motmelodien til horntemaet, nå fremstår som det mest signifikante melodiske elementet. «Svanehymnen» er, som følge av den teksturale og klangfargemessige utformingen, trukket tilbake i bakgrunnen. Dette skiftet i forholdet mellom elementer i forhold til takt 105-212 er utelukkende et resultat av orkestreringens utforming da det melodiske/ harmoniske materialet er så godt som identisk.

Fra takt 374 spiller cello og kontrabass fragmenter av svanehymnen i augmentert form pizzicato. Dette gjentas arco i cello fra takt 386 i en kombinasjon av utholdt tone og det rytmisk aksentuerte sekstendedeler-åttendedel-motivet. Elementet dobles av fagottene som utelukkende spiller utholdte toner.

Jeg ønsket å ta med dette partiet fordi jeg synes det sier mye om orkestreringen i denne satsen. Det viser hvor forskjellig både «svanehymnen» og dens motmelodi kan fremstå i ulike orkestreringer. I tillegg representerer partiet en syntese av elementer fra de to kontrasterende hovedtypene av orkestrering. Fra den tonikalske orkestreringen kjenner vi igjen utholdte bevegelser i klangbølgen i dype strykere, i treblåsermelodien og i den augmenterte versjonen av temaet fra takt 386. Dessuten er treblåsernes klangfarge og legato-uttrykket også til stede her. Fra den andre hovedtypen av orkestrering er det først og fremst strykernes iterative tremolo og de korte åttendedelene i samme instrumentgruppe som er overført til dette partiet. Her danner det bakgrunnsteppe for treblåsermelodien. Det melodiske materialet er «svanehymnen» (selv om dette her nærmest er et akkompagnement i bakgrunnen) og dens motmelodi. Utover at dette fungerer som en slags sammenstilling av ulike og kontrasterende orkestreringsteknikker, synes jeg også dette partiet er svært vakkert og klanglig vellykket. Den sangbare melodien med de lange legatolinjene og den myke treblåseklangen satt opp mot

det lette, rytmisk aksentuerte strykerteppet i bakgrunnen, gir en helt spesiell atmosfære. I og med at jeg har snakket om tonikalsk orkestrering og en slags orkestreringsmessig eksposisjon, er det kanskje nærliggende å si at dette tilhører en slags gjennomføring der de to hovedtypene av orkestrering modifiseres, varieres og syntetiseres. Dette partiet er også med på å understreke orkestreringens betydning for den klingende helheten i et stykke musikk. Det melodiske materialet er identisk i dette partiet som i takt 105-212. Likevel er kontrasten mellom dette partiet og takt 360-407 påfallende stor. Orkestrering er utvilsomt en essensiell bestemmende faktor i lytterens persepsjon av musikalsk karakter. I disse taktene er det storslåtte, heroiske og nærmest majestetiske uttrykket fra takt 105-212 forvandlet til sart, pastoral idyll, selv om det melodiske og langt på vei det harmoniske materialet er uforandret.

Etter det omtalte partiet, takt 360-407, kommer en ny orkestreringsvariant der motmelodien, som tidligere var lagt i treblåsere, forvandles til en ekspressiv, legato strykermelodi, akkompagnert av klagende svanehymnereminisenser, samt lange bakgrunnsklangflater i blåserstemmene. Tawaststjerna skriver at dette er symfoniens eneste tragiske episode. (Tawaststjerna IV: 369) Han har kanskje glemt fagottens lamenterende melodi i førstesatsen og et par kortere partier i andresatsen, men dette er likevel utvilsomt et parti som både melodisk/harmonisk og klanglig skiller seg fra omgivelsene. Tragedien er imidlertid ikke langvarig og snart gjør den tonikalske orkestreringen igjen sitt seirende inntog i lydbildet.

### **Takt 427-482. Den tonikalske orkestreringens endelige triumf**

(For noter se Eksempel 8 i appendiks)

I takt 427 vender «svanehymnen» tilbake, og med den også den tonikalske orkestreringen. Akkurat dette stedet blir av James Hepokoski omtalt som «the grand telos» i denne symfonien, det målet all musikken i symfonien har pekt frem i mot (Hepokoski 1993: 83). Dette understøttes også av orkestreringens utforming. Her returnerer messingfargen i forgrunnen og de store flatene i bakgrunnen, altså den tonikalske orkestreringen, men i tillegg har klangen og teksturen utviklet og forandret seg. Hornklangen er nå byttet ut med trompetenes klangfarge, som kanskje er enda bedre egnet i musikk med en heroisk og triumferende karakter. Dessuten var det jo nettopp trompeter Sibelius assosierte svanene med i det siterte dagboknotatet. I løpet av partiet fra takt 427 til takt 474 vokser dessuten bakgrunnsflatene seg større, bredere og klanglig fyldigere enn noen gang tidligere i

symfonien. Selv om jeg klassifiserer orkestreringen som tonikalsk i hele dette partiet, skjer det likevel svært mange og store endringer i den klanglige utformingen.

Det melodiske materialet ligger hovedsakelig i første- og andretrompet fra takt 427. For øvrig innfører Sibelius også her et nytt klanglig element før det forrige er avsluttet: Trompetene settes inn med en liggetone allerede i takten før. Sibelius har valgt å doble hvert toppunkt i trompetenes melodi, som inntreffer på slag to i hver takt, unisont i oboer. Også oboene kan altså sies å tilhøre forgrunnen her. Denne doblingen er vanskelig å høre på innspillinger og i konsertsalen, og må kunne sies å ha liten, om enn ikke ubetydelig, klanglig effekt. I takt 435 kommer også fløytene med i lydbildet og dobler første- og andretrompet i forgrunnen. I tillegg til trompetenes melodiske element er det også rester av motmelodien, som tidligere har tilhørt treblåserne, i fioliner og bratsjer i takt 429-436.

I bakgrunnen er klarinetter, fagotter, horn, tromboner og tredjetrompet opptatt med lange liggetoner. Til dette, akkompagnerende elementet kan også kontrabassene sies å tilhøre til tross for sin pulserende, synkoperte rytme. Også paukevirvelen som ligger over fra slag tre i takt 426 til slag tre i takt 428 tilhører dette bakgrunnselementet.

I takt 437 kommer en overraskende vending i det melodiske materialet. De plutselige nonesprangene og tritonus-samklangene huskes igjen fra takt 197-212, men nå går de enda lenger. Svane hymnens diatonikk erstattes av utpreget kromatikk. I takt 437 føyer for øvrig klarinetten seg til oboenes dobling av topptonene i trompetmelodien. Med både horisontale og vertikale dissonanser i forgrunnen blir uttrykket straks forvandlet fra en gryende triumf til noe truende og mørkt. Dette understøttes av at de konsonerende klangflatene i bakgrunnen erstattes av parallellførte forminskede treklanger (i andreomvending) i tromboner fra takt 438. Dette er dessuten lagt i et dypt leie der trombonens klangfarge ofte fremstår som dramatisk og upolert. I disse taktene er det også stadig økende styrkegrad i et langt crescendo, noe som gir gradvis økt intensitet. Det er også verdt å merke seg at celloene kaster seg på kontrabassenes pulserende synkoper i bakgrunnen fra takt 437.

I takt 445 føyer de øvrige strykerne seg til kontrabassenes og celloenes synkoperte bakgrunnsflater. Samtidig kommer også horn med i lydbildet igjen etter en liten pause. Fra og med takt 445 er det tutti helt til symfoniens siste akkord toner ut i takt 482. Lydbildet er likevel svært interessant sett fra et orkestreringsanalytisk synspunkt. For det første er harmonikken verdt å ta nærmere i øyesyn og for det andre er det interessant å se hvordan Sibelius ved hjelp av orkestreringsvirkemidler bygger opp til den endelige triumfen i takt 467.

Med unntak av to små forgrunnsbevegelser i tromboner i takt 445-446 og takt 455-456, fortsetter trompetene å dominere dette laget av lydbildet. Både kromatikken og de store sprangene preger også her melodikken. Horn og lyse treblåsere dobler til sammen trompetenes toner ved at treblåserne tar seg av toppunktene i melodien på slag 2 i hver takt, mens horn dobler de øvrige tonene. Nå er treblåserne også flyttet opp i et register hvor de gjør seg klanglig mer gjeldende i dette lydsterke landskapet enn hva tilfellet var da det kun var oboene som doblet trompetene. Fra takt 457 får trompetmelodien enda mer tyngde når den dobles av to fløyter, førsteobo, fioliner og bratsjer. Strykerne fortsetter imidlertid sine synkoper og setter dermed an tonene en fjerdedel før blåserne.

Også i det som kan betegnes som bakgrunnen, fortsetter strykernes pulserende synkoper. I tillegg utgjøres dette laget i lydbildet av utholdte klanger i tromboner, delvis doblet i andre- og fjerdehorn, og tredjetrompet. Tromboneakkordene preges fremdeles av forminskede treklanger og tritonus-samklanger.

I takt 460 til 466 bygger Sibelius først opp til et midlertidig klimaks i takt 463 og så til den endelige forløsningen i takt 467. Dette gjør han ved hjelp av orkestrering som minner om to partier tidligere i verket, de dissonerende klangbølgene i takt 90-92 av første sats og krisestedet (takt 164-173) i andre sats. Trompetmelodien, som er doblet i fløyter, førsteobo og lyse strykere, løfter seg i løpet av takt 460-466 to ganger fra A til Eb i en oppgang preget av kromatikk, men der tonen H er utelatt, altså A, Bb, C, C#, D, Eb. Fremdeles er den rytmiske forskyvningen mellom strykere og blåsere til stede, men nå er det strykerne som er «på etterskudd», og som dermed setter an tonene en fjerdedel etter blåserne. Den lille forsinkelsen er signifikant fordi den bidrar til å gi inntrykk av at det er store, tunge krefter i sving. Det mest interessante, og det som knytter disse taktene til de nevnte messingbølgene i de andre satsene, er likevel dissonansene og at grovmessingen er så fremtredende i lydbildet. Den trinnvise, stort sett kromatisk oppadgående melodilinja ledsages av en trinnvis, stort sett kromatisk nedadgående basslinje. Det er krasse dissonanser i takt 461-462 og takt 465-467 før det løses opp til Eb-dur i henholdsvis takt 463 og 467. Det er som om det dissonerende messingutbruddet i andresatsen får sin oppløsning her, i slutten av finalen. Også i andresatsens «krisested» bygger Sibelius opp til to dissonerende toppunkter. Den gangen forble dissonansene uoppløste. I finalen løses de derimot opp til symfoniens tonikalske toneartsplan, Eb-dur.

Når triumfen er nådd i takt 467, ligger det store klangflater i hele orkesteret som først indikerer Eb-dur og deretter, i takt 472-473, Ab-dur. Over dette spiller trompeter og

tromboner vekselvis svanehymnens tre første toner i terser og sekster. Paukevirvelen dobler trompetene rytmisk i dette partiet og veksler mellom tonene Eb og Bb. Den pulserende synkoperytmen er fremdeles til stede i strykerne. I takt 474 stopper musikken opp før de velkjente, korte og kraftige avslutningsakkordene. Tawaststjerna har påpekt at «svanehymnen» fremdeles er til stede i disse avslutningsakkordene, om enn i skjult form. Man kan fylle i med «svanehymnens» toner mellom akkordene og de vil sammenfalle med akkordtoner i alle de avsluttende orkesterslagene (Tawaststjerna IV: 371).

Det er interessant at Sibelius allerede i takt 427 setter i gang de tre hovedelementene som dominerer hele avslutningen av symfonien. Lengst frem i forgrunnen setter «svanehymnen» i gang sin vuggende pendling. I bakgrunnen finner vi de lange utholdte flatene bl.a. i tromboner og horn, og den synkoperte pulseringen i strykerne, først representert ved kontrabass. Til tross for at både alle elementene og store deler av orkesteret er med i lydbildet allerede i takt 427, klarer Sibelius likevel å bygge opp en siste intensivering i uttrykket og stigning i spenningen. Dette gjør han ved hjelp av melodiske og harmoniske virkemidler som dissonanser og store sprang, men også gjennom en additiv orkestrering. Han tilføyer stadig flere instrumenter, og bruker dynamikk og register aktivt i spenningsoppbyggingen. Et eksempel på dette finner vi i den pulserende strykerflaten som først bare består av kontrabass. Fra takt 437 føyer celloene seg til, og i takt 445 entrer de øvrige strykerne dette elementet. Også etter at alle de klanglige aktørene er introdusert i strykerakkompagnementet, innfører Sibelius en stigning både i dynamikk og register som er med på å bære musikken inn i den endelige triumfen.

Det som først og fremst skaper inntrykket av triumf i avslutningen, er likevel klangfargene. Partiet er i stor grad preget av tutti. Viktigere er det imidlertid hvilke instrumenter som har fått tildelt roller i forgrunnen. Trompeter og tromboner dominerer det melodiske materialet fra takt 427 til takt 473, og dette er avgjørende for å skape den heroiske karakteren jeg mener dette partiet innehar. Effekten ville på ingen måte vært den samme uten disse instrumentene, som både i kraft av bæreevne, dynamisk volum og en distinkt klangfarge egner seg godt i musikk med en storslått karakter. Det sterke motiviske slektskapet mellom åpningsmotivet i horn og den avsluttende «svanehymnen», kombinert med den sterke forbindelsen mellom hornklangen og trompetenes klangfarge, bidrar etter min mening til å skape en følelse av enhet i symfonien som helhet, og av at målet endelig er nådd. Orkestreringen støtter altså opp om Hepokoskis «grand telos»: «Svanehymnen» i nettopp trompeter fra takt 427 er det som alt det musikalske materialet i denne symfonien har pekt frem mot og utviklet seg gradvis til. Dette er også med på å legitimere bruken av begrepet «tonic timbre» og min utvidelse til

tonikalsk orkestrering. De store klangflatene og en forgrunn preget av messingklangfarge både åpner og avslutter symfonien til tross for at mange andre typer orkestrering settes opp som kontrast til denne underveis. På samme måte som den harmoniske/tonale tonika føles som musikkens grunnleggende holdepunkt, føles den tonikalske orkestreringen som satsens klanglige holdepunkt når det returneres til denne klanglige utformingen i avslutningen.

Avslutningsvis vil jeg gjerne knytte finalen av denne symfonien opp mot noen metaforiske beskrivelser jeg finner spesielt interessante. Jeg har allerede vært innom tilknytningen til naturen og de mektige svanene. Det er imidlertid en annen metafor som går igjen flere steder i omtaler av denne musikken, nemlig inntrykket av en enorm storhet. Erik Tawaststjerna får assosiasjoner til kosmiske størrelser og det uendelige verdensaltet, og komponisten selv skrev følgende i sin dagbok: «Dyp dal igjen. Men jeg skimter allerede fjellet jeg med sikkerhet vil bestige. [...] Gud åpner sin dør for et øyeblikk, og hans orkester spiller den femte symfonien» (Tawaststjerna IV: 22). Et annet sted skriver han: «Om kvelden [jobbet jeg] igjen med [den femte] symfonien. Temaenes disposisjon. Dette viktige arbeidet, som fascinerer meg på en mystisk måte. Det er som om Gud, vår Far, har kastet ned biter av mosaikk fra himmelens gulv og bedt meg finne ut av det opprinnelige motivet» (Tawaststjerna IV: 55). Et tredje sted konstaterer han at «Nå er den [femte symfoni] god. Men, åh, denne brytekampen med Gud» (Tawaststjerna IV: 328). Både Sibelius' egne ord og Tawaststjernas beskrivelser bærer preg av at det er en kolossal storhet i denne musikken, enten det er religiøse eller kosmiske størrelser det er snakk om. Det er interessant å undersøke hva som kan frembringe de metaforiske forbindelsene mellom den klingende musikken i det ene konseptuelle domenet og kosmisk orden, planetenes baner og Gud innen et annet, mer metafysisk konseptuelt felt.

Det er mange elementer i den tonikalske orkestreringen som kan bidra til dette. Først og fremst skapes inntrykket av storhet av de store klangflatene. Den fyldige klangen og ikke minst den langsomme bevegelsen gir inntrykk av at det er snakk om store krefter som beveger seg. Den allerede nevnte «forsinkelsen» i strykerne bidrar også til dette. Når utstrakt bruk av messingklangfarge i tillegg er med på å gi musikken et heroisk og storslått uttrykk, kan man forstå at slike assosiasjoner er relativt nærliggende. Også de melodiske og harmoniske virkemidlene er med på å underbygge dette, særlig i avslutningen av satsen. De krasse dissonansene og den oppadgående kromatikken som løser seg opp til durtreklanger og konsonerende kvintpendling, kan gi følelsen av at den tunge motstanden overvinnes og at musikken løser seg opp i en slags kosmisk orden. Jukka Pekka Saraste uttalte i et intervju med

musikkkforskeren Andrew Barnett at «det er som om symfonien fortsetter inn i evigheten» når de seks avsluttende tutti-smellene, med lange pauser i mellom, klinger ut (DVD. Sibelius' 5. Symfoni. 2008). Kanskje Tawaststjernas «skjulte svanehymne» bidrar til inntrykket av evighet. Uansett er orkestreringen utvilsomt med på å frembringe assosiasjoner til storhet i finalen av Sibelius' femte symfoni.

### **Oppsummering av orkestreringen i tredje sats**

Finalen av Jean Sibelius' femte symfoni inneholder, slik jeg ser det to hovedtyper av orkestrering. Den ene typen er dominert av tremolo i strykerne og hurtige staccato-toner i treblåseinstrumenter, i tillegg til sporadiske orgelpunkt i horn, fagott og trompet. I denne typen gjøres det, med unntak av enkelte utholdte orgelpunkt langt bak i lydbildet, bruk av iterative og raske, impulsive bevegelser. Den andre typen orkestrering har den motsatte karakteristikken hva angår bevegelsestyper. Her dominerer de utholdte gestene og de store klangflatene. I tillegg er det karakteristisk for denne orkestreringstypen at messing-instrumentenes klangfarge dominerer forgrunnen, men at hele eller store deler av orkesteret medvirker i lydbildet. I tillegg til hovedtypene av orkestrering finnes det variasjoner eller modifiseringer av disse. Etter min mening er det nærliggende å sette opp følgende form-skjema basert på orkestreringens utforming:

Takt 1-104	<b>A</b>	Strykertremolo, rask staccato i treblåsere og sporadiske orgelpunkt i horn.
Takt 105-212	<b>B</b>	Store klangflater. Melodisk forgrunn i messing. Legato motmelodi i treblåsere og cello. Utholdte bakgrunnsflater i strykere.
Takt 213-360	<b>A'</b>	Strykertremolo og rask staccato i treblåsere. Tidvis orgelpunkt i horn, fagott og trompet.
Takt 360-407	<b>C</b> (elementer fra A og B)	Legato treblåsermelodi. Rytmisk aksentuert, iterativ strykertremolo.
Takt 407-426	<b>D</b> (variant av B)	Ekspressiv, legato strykermelodi. Store bakgrunnsflater og melodiske fragmenter i blåsere.



Takt 427-473	<b>B'</b>	Store klangflater. Melodisk forgrunn i messing. Rester av legatomelodi, nå i stryk.
--------------	-----------	--

Takt 474-483	<b>E</b>	Tuttiakkorder
--------------	----------	---------------

Et raskt overblikk over dette formskjemaet avslører at de to hovedtypene av orkestrering først settes opp mot hverandre som kontrast i en slags orkestreringseksposisjon (takt 1-360), for deretter å modifiseres og varieres noe i en orkestreringsmessig gjennomføringsdel (takt 361-426), før det til slutt er orkestreringstypen med store teksturale flater og messingfarge som dominerer i avslutningen, eller den orkestreringsmessige reprisen. Tutti-akkordene til slutt kan sees på som en coda i denne sammenheng. Jeg ønsker igjen å ty til James Hepokoskis begrep «tonic timbre» (Hepokoski 1993: 68). Ut fra dette formskjemaet er det nærliggende å betrakte messingklangfargen, først horn og deretter trompet, som den tonikalske klangfargen, ikke bare i denne satsen, men i symfonien som helhet. For å utvide dette mener jeg også man kan innføre begrepet «tonic texture», altså grunntekstur. Denne teksten består av store klangflater, lange utholdte bevegelser, orgelpunkt, liggetoner og legato spilleteknikk. Begrunnelsen for valget av tonikalsk klangfarge og tekstur ligger i orkestreringens utforming i symfonien som helhet. Allerede i åpningen presenteres den tonikalske orkestreringen og det er også en slik klanglig utforming det hele løses opp i, i slutten av finalen.

I denne analysen har jeg vist hvordan den tonikalske orkestreringen manifesterer seg i finalen av Sibelius' femte symfoni. I tillegg har jeg lagt vekt på orkestreringens betydning i persepsjonen av musikalsk karakter og metaforene som brukes for å beskrive denne opplevelsen. Den tonikalske orkestreringens utforming er utvilsomt avgjørende i frembringelsen av metaforene «pastoralitet» og «storhet» i beskrivelser av denne musikken. Jeg har dessuten tatt for meg det klanglig spesielt slående partiet fra takt 360 til takt 407, og vist hvordan man kan sette opp en musikalsk form basert på orkestreringens utforming.



# KAPITTEL 3:

## Orkestreringsanalyse av Symfoni nr. 4

**Symfoni nr. 4 i a-moll, opus 63**, er komponert i perioden 1909-1911. Den ble urfremført i Helsinki 3. april 1911. Komponisten dirigerte selv «Helsingin filharmonisen seuran orkesteri» (Helsinki filharmoniske selskaps orkester) på førstegangssopptøringen. Symfoniens besetning er to fløyter, to oboer, to klarinetter, to fagotter, fire horn, to trompeter, tre tromboner, pauker, klokkespill og strykeinstrumenter. Verket er i fire satser: 1. Tempo molto moderato, quasi adagio, 2. Allegro molto vivace, 3. Il tempo largo, 4. Allegro.

Denne symfonien har, som sagt, alltid vært betraktet som Sibelius' mest moderne og minst umiddelbart tilgjengelige. Urfremføringen var på ingen måte noen stor publikumssuksess. At Sibelius likevel fikk stor applaus settes ofte på kontoen for høflighet og respekt for den store komponisten, snarere enn begeistring over det nye verket. Sibelius' kone, Aino, beskriver opplevelsen av urfremføringen slik: «Unnvikende blikk, folk ristet på hodet, forlegne eller hemmelig ironiske smil. Det kom ikke mange gratulanter til kunstnerens rom» (Tawaststjerna III: 229). Heller ikke kritikerne viste noen stor entusiasme. Heikki Klemettis beskrivelse er svært betegnende for hvordan symfonien ble oppfattet:

Alt var underlig. Merkelige, gjennomsiktige skapninger flyr hit og dit. De snakker til oss på et språk vi ikke forstår... Det er opp til fremtiden å avgjøre om komponisten [...] har trådt over den grensen som den sunne, naturlige musikaliteten uunngåelig setter» (Tawaststjerna III: 230).

En annen kritiker, Evert Katila, var noe mer positiv, men understreket det moderne da han uttalte at «[symfonien] er det nyeste av ny musikk, den kontrapunktisk og klanglig modigste kunsten som er skrevet» (Tawaststjerna III: 232). Murtomäki mener den dårlige mottakelsen av fjerde symfoni beror på at «in his tonally most revolutionary work [Sibelius] came to the limits of comprehension of his own time and even transgressed them» (Murtomäki 1993: 85).

Det finnes en beskrivelse av symfonien som skiller seg fra de fleste andre. Musikkannmelderen Karl Fredrik Wasenius tolket verket programmatisk og skrev i Hufvudstadsbladet at symfonien omhandlet Sibelius' tur til fjellet Koli, som ligger ved innsjøen Pielinen øst i Finland (Tawaststjerna III: 230). Sibelius hadde riktignok besteget fjellet med kunstnervennen Eero Järnefelt, men benektet at den ferdige symfonien hadde noe programmatisk innhold. Forarget tilbakeviste han Wasenius' tolkning. Sibelius hadde ikke for vane å kommentere sin egen musikk, men i forbindelse med Symfoni nr. 4 finnes det en beskrivelse fra komponisten

selv som er verdt å ta med: «[Symfonien] er som et svar på våre dagers komposisjoner. I den er det ikke noe, absolutt ikke noe sirkus» (Tawaststjerna III: 232).

## Første sats

Jeg vil i det følgende gjennomføre en orkestreringsanalyse av første sats i Jean Sibelius' fjerde symfoni med henblikk på tekstur, klangfarge og harmonikk. Som i analysene av femte symfoni vil jeg også her fokusere på de formmessig viktigste og/eller klanglig mest iørefallende partiene i satsen. Åpningstaktene vil bli spesielt vektlagt da jeg anser at disse både er formalt viktige og klanglig spesielt interessante. Formmessig har taktene særlig signifikans fordi det som vanligvis kalles hovedtemaet presenteres. Dessuten setter de stemningen for resten av satsen og symfonien som helhet. De øvrige partiene som vil bli gjenstand for detaljanalyse er takt 37-53 og takt 72-88. Til slutt vil jeg også komme med betraktninger angående orkestreringen i satsen som helhet. Før jeg går nærmere inn på orkestreringen, ønsker jeg å gi en kort innføring i satsens form, i tradisjonell forstand, slik den kommer til uttrykk hos blant andre Tawaststjerna og Barnett.

Begge de ovenfor nevnte musikkforskerne mener å kunne spore en tydelig sonatesatsform som det underliggende formprinsippet i denne satsen. Eksposisjonen er, i dette langsomme tempoet, på litt over 50 takter. Hovedtemaet presenteres fra opptakt til takt 7 i solo cello, i tonearten a-moll. Sidetemaet, eller kanskje snarere sidetemagruppen, begynner med messingakkordene i takt 29, og sentrerer seg etter hvert rundt tonearten F#-dur. Tawaststjerna opererer også med en sluttgruppe der en versjon av hovedtemaets durvariant står sentralt (Tawaststjerna III: 245-246). Det er, i følge Tawaststjerna, det «sakrale» messingmotivet i takt 40 som leder inn i sluttgruppen (Tawaststjerna III: 245). Taktene 52-57 fungerer som en overgang til gjennomføringsdelen, der «motiver fra hoved- og sidetemaet bearbeides lineært» (Tawaststjerna III: 246). Barnett påpeker at denne gjennomføringsdelen inneholder noe av Sibelius' «most tonally ambiguous music» (Barnett 2007: 211). I takt 88 beveger vi oss inn i en forkortet reprise når både fiolinenes høytliggende motiv og deretter de kraftfulle messingakkordene, begge deler fra sidetemagruppen, gjeninnføres. Hovedtemaet gjentas ikke i sin opprinnelige form, men Tawaststjernas sluttgruppe, som baserer seg på durvarianten av hovedtemaet, vender tilbake fra takt 97. Tawaststjerna oppfatter satsens fem siste takter som en coda (Tawaststjerna III: 247-248).

Både Tawaststjerna og Barnett er svært opptatte av tritonus-intervallets betydning i denne satsen og i symfonien som helhet. Åpningsmotivet består av tonene C-D-F#-E og har dermed tritonus C-F# som rammeverk. Tawaststjerna kaller dette tritonus-motivet for «symfoniens kjernemotiv» (Tawaststjerna III: 243). Intervallet går igjen gjennom hele verket både melodisk og harmonisk, samt i toneartsforløpet. Tritonus-intervallets sentrale plass er også høyst relevant for orkestreringen da et så dissonerende og ustabilt kjerneintervall må sies å gi en helt annen klanglig utforming enn om kjerneintervallet for eksempel hadde vært en ren kvint. I orkestreringsanalysen vil det bli lagt vekt på tritonusens ulike klanglige utforminger, snarere enn dens melodisk eller harmonisk enhetsskapende funksjon i verket.

### **Takt 1-24. Dysterhet og mørke klanger i dype strykere**

(For noter se Eksempel 9 i appendiks)

Symfonien åpner, som nevnt, med et motiv bestående av tonene C-D-F#-E. Dette spilles i store oktav, unisont av førstefagott og øvre divisi i cello og kontrabass. Nedre divisi i begge de dypeste strykerstemmene ligger, sammen med andrefagott, på en dyp, utholdt C. Etter å ha spilt åpningsmotivet pendler førstefagott og øvre divisi i strykere mellom F# og E, fremdeles over orgelpunktet på C. Etter tre takter opphører orgelpunktet, og alt som er igjen er det ovenfor nevnte pendelmotivet.

Det kan være vanskelig å bestemme teksturtype og de ulike elementenes funksjon de første seks taktene. Åpningsmotivet er så viktig og iørefallende at det utvilsomt tilhører forgrunnen. Pendlingen mellom F# og E har imidlertid ikke noen uttalt melodisk profil, og fra opptakt til takt 7 blir det klart at dette danner en bakgrunn for hovedtemaet i solo cello. Hovedtemaets klare melodiske profil gjør at det, i tråd med Walter Pistons inndeling, er nærliggende å klassifisere teksturtypen fra takt 7 som «melodi med akkompagnement».

Fra siste halvdel av takt 13 utvikler forgrunnselementet seg. Solocelloen besvares av tutti cello, og det utvikler seg en dialog mellom disse i løpet av de neste taktene. I takt 17 deler cellogruppen seg i to og spiller parallelle terser, samtidig som bratsjene føyer seg til dette elementet. I løpet av takt 20-21 kommer også fiolinene med i forgrunnen. Dette forgrunnselementet bretter seg stadig ut, både fordi antallet instrumenter øker, og fordi de ulike under-elementene deler seg i terser. Det er antydninger til en kontrapunktisk behandling i måten de ulike stemmene svarer hverandre på. Likevel vil jeg betrakte alt dette som ett og samme

hovedelement i forgrunnen. Dette fordi alle de klanglige aktørene presenterer samme melodiske grunnidé. Det er ingen kontrasterende motmelodi og liten, om enn merkbar, rytmisk forskyvning mellom de ulike underelementene. I bakgrunnen fortsetter den langsomme pendlingen mellom F# og E kontinuerlig fra takt 2 til takt 23, med unntak av et kort opphold i overgangen fra takt 18 til takt 19. Til tross for denne kontinuiteten skjer det stadig forandringer på mikroplan i dette elementet, og det veksler mellom ulike kombinasjoner av fagotter, celloer og kontrabasser.

I takt 17 innføres et nytt underelement i bakgrunnen i form av paukenes dype virvel på Gb. I løpet av taktene 17-19 har dette elementet et lite dynamisk svell fra styrkegraden *ppp* til *pp* og tilbake igjen. Det dynamiske toppunktet i dette svellet sammenfaller med pausen i bakgrunnens andre underelement, nemlig kontrabassenes pendelmotiv. Paukevirvelen er knapt hørbar, men likevel av betydning for den klanglige helheten. Den tilføyer bakgrunnen et nytt og kontrasterende underelement i disse tre taktene.

Teksturen i de første 24 taktene av Sibelius' fjerde symfoni kan i det store og det hele sammenfattes som «melodi med akkompagnement». Det skjer riktignok endringer både i forgrunns melodien og i bakgrunnsakkompagnementet. Disse er imidlertid ikke tilstrekkelig store til at det endrede musikalske materialet er å betrakte som nye, selvstendige og kontrasterende elementer, men snarere som underelementer av hovedgruppene melodi og akkompagnement. Når det gjelder bevegelsesmønstrene preges åpningen av denne symfonien av langsomme og utholdte bevegelser. Tempoet er langsomt, og selv der noteverdiene er noe raskere, spilles alt legato. Det eneste unntaket er den iterative bevegelsen i paukevirvel i takt 17-19. I svake styrkegrader oppfattes imidlertid paukevirvel mer som utholdt lyd enn som hurtig gjentatte, iterative bevegelser. Dette skaper likevel små krusninger, et element av «grain», i bakgrunns-elementet akkurat her.

Det kanskje mest slående i åpningen av Sibelius' fjerde symfoni er registeret. De seks første taktene, selve introduksjonen til verket, er utelukkende lagt i et svært dypt leie, nærmere bestemt store oktav. Det pendlende akkompagnementet holder seg konstant i store oktav og, fra takt 4, også i kontraoktav. Selv om forgrunns melodien beveger seg noe oppover i register, særlig når bratsjer og fioliner kommer inn, beholdes den mørke klangen i bakgrunnen. Omfanget vokser jevnt og trutt gjennom symfoniens første 24 takter, og klangen bretter seg til slutt ut over mer enn fire oktaver, men aldri opp i et spesielt lyst eller briljant register.

Klangen i åpningen av denne symfonien må kunne beskrives som overordnet homogen. Bortsett fra fagotter og pauker gjør Sibelius utelukkende bruk av strykeinstrumenter, og det er utvilsomt denne instrumentgruppens klang som dominerer de første 24 taktene. Strykerne utgjør dessuten symfoniorkesterets klanglig sett mest homogene gruppe. Som jeg nevnte i analysen av femte symfoni, har fagottene en god evne til å blande seg med andre instrumenter. I fortissimo i det ekstremt lave registeret stikker fagottklangen seg likevel mer ut enn om den hadde spilt for eksempel i lille oktav og i styrkegraden piano. Rimskij Korsakov beskriver fagottens klangfarge i det laveste registeret som «thick and rough» (Rimsky-Korsakov 1964: 16-17). Den upolerte, kraftige klangen skjærer godt gjennom lydbildet. Når fagottene trekker seg tilbake i styrkegrad, blir klangen mindre grov og «snerrete», og blander seg dermed noe bedre med strykerne. Likevel skjer det en markant endring i klangfargen mot slutten av takt 4, når fagottens tone opphører. Til tross for god blandingsevne er altså fagottklangen relativt distinkt her. I styrkegraden piano i takt 21 smelter fagottenes klang godt sammen med kontrabassenes. Til tross for at fagottene stikker seg noe ut i åpningen, oppfatter jeg altså likevel klangfargen i de første 24 taktene som overveiende homogen. Paukevirvelen i takt 17 endrer heller ikke oppfatningen av klanglig homogenitet da den først og fremst tilfører musikken en iterativ kvalitet.

Til tross for at Sibelius i svært stor grad støtter seg på den homogene strykergruppen i åpningen av symfonien, kan klangen likevel, på et plan, også sies å være heterogen. I tillegg til fagottenes snerring i åpningen er hovedårsaken til dette bruken av solo cello. Klangen av en solo cello skiller seg vesentlig fra klangen av en cellogruppe. Jeg oppfatter klangen i en solo cello som langt mer ekspressiv, blant annet fordi vibratoen blir tydeligere når kun én cello klinger. I en gruppe hører man ikke hver enkelt musikers vibrato eller selve vibreringen i det hele tatt, selv om den unektelig har påvirkning på klangen. Når en solist spiller, hører man derimot vibratoen eksplisitt og svært tydelig. Også andre spilletekniske detaljer blir, naturlig nok, tydeligere når en solist spiller enn hva tilfellet er i en gruppe.

Tawaststjerna skriver at fjerde symfoni «springer ut av et dystert mørkt klangområde» (Tawaststjerna III: 243). I åpningen reflekteres det dystre mørket åpenbart gjennom valg av register, men interessant nok kan valget av en bestemt klangfarge også være av betydning her. I *Principles of Orchestration* deler Rimskij-Korsakov treblåserne i to grupper: instrumenter med en «nasal tone quality and dark resonance» (oboer og fagotter) og instrumenter «of 'chest-voice' quality and bright tone» (fløyter og klarinetter) (Rimskij-Korsakov 1964: 14). Det faktum at fagottene er en essensiell klanglig aktør i denne åpningen, kan bidra til det

«klanglige mørket» Tawaststjerna sikter til, ikke bare i kraft av det mørke registeret, men også som følge av den mørke klangresonansen dette instrumentet kan sies å inneha. I forbindelse med Rimskij-Korsakovs inndeling er det for øvrig verdt å merke seg at obo og fagott er koniske instrumenter, mens fløyte og klarinett er sylindriske. Instrumentenes fysiske utforming har utvilsomt innvirkning på overtonespekteret og dermed også klangfargen. Dessuten er obo og fagott dobbelt rørblad – instrumenter, til forskjell fra fløyte og klarinett.

Det er også interessant å trekke frem noe Sibelius selv sa om denne åpningen. I følge Tawaststjerna skal komponisten ha uttalt at introduksjonstaktene skal klinge «hardt som skjebnen» (Tawaststjerna III: 243). Skjebnens hardhet sikter ikke først og fremst til egenskapen basert på taktile erfaringer, men snarere til en negativ kvalitet hvis motsetning kanskje mest adekvat kan karakteriseres som lett. Likevel er det utvilsomt en viss forbindelse mellom skjebnens hardhet og fysisk hardhet. Da er det bemerkelsesverdig at Sibelius har valgt å bruke sordinerte strykere i denne åpningen. De fleste vil være enige i at bruk av sordin på strykeinstrumenter ikke gjør klangen hardere, men tvert i mot er med på myke den opp og gjøre den dusere. Sordinene har likevel sin naturlige forklaring i at dette elementet noen takter senere skal utgjøre et dempet akkompagnement til den ekspressive cellosoloen. Dessuten oppnår Sibelius den ønskede hardheten gjennom bruk av fagott og dens nasale, upolerte og skarpe klangfarge i det dypeste registeret. Det er, etter min mening, åpenbare forbindelser mellom metaforene skarp og hard. Den karakteristiske «snerringen» i en dyp fagotttone, dvs. vibrereringen som oppstår som følge av den lave svingningshastigheten, er for øvrig minst like sterkt til stede i dype kontrabasstoner i sterke styrkegrader. Det hersker for meg ingen tvil om at bruken av fagott og kontrabass, til tross for sordiner, er en essensiell faktor i frembringelsen av metaforene mørkt og hardt om denne symfoniåpningen.

For øvrig skriver Tawaststjerna at «fagottene, celloene og kontrabassene presenterer tritonusmotivet – symfoniens kjernemotiv – i et tyngdekraftløst univers» (Tawaststjerna III: 243). I kraft av å være et svingningsmessig spesielt ustabilt intervall, som i denne sammenhengen heller ikke får sin «normale» oppløsning, kan man hevde at tritonusens sentrale posisjon er avgjørende for å skape inntrykket av tonal tyngdekraftløshet.

Den første virkelige klangkontrasten i denne symfonien kommer med hornenes entré. Dette er første gang messinggruppen gjør seg gjeldende i lydbildet. Dessuten gjør hornistene bruk av såkalt stopptechnik, dvs. å putte høyre hånd inn i sjallstykket, noe som gjør klangkontrasten svært påfallende. Når horn gjør bruk av denne spilleteknikken blir klangfargen vesentlig



skarpere og mer nasal enn hva tilfellet er når sjallstykket er åpent. Selv om horngruppens utholdte toner settes inn allerede midt i takt 24, er det først i takt 26-27, etter et crescendo, at denne klangfargen virkelig kommer frem. En overraskende og iørefallende C# leder inn i sidetemagruppen med de dramatiske messingfanfarene og den ekspressive stryker melodien over dype liggetoner i bassen. Jeg velger å ikke kommentere disse taktene nærmere fordi jeg ønsker å vie det etterfølgende mer oppmerksomhet.

### **Takt 37-53. Pastoralt klanglandskap**

(For noter se Eksempel 10 i appendiks)

Jeg har valgt å fokusere på dette partiet både fordi jeg anser det å være en kontrast til det foregående, fordi jeg finner det klanglig spesielt interessant og fordi jeg har bitt meg merke i noen interessante metaforiske beskrivelser hos blant andre Tawaststjerna.

Etter noen dramatiske, sekvenserte messingfanfarer og ekspressive melodiske fragmenter i lyse strykere endrer musikken plutselig karakter i takt 37. Den lange forslagsakkorden A#<sup>7</sup> i takten før løses opp til en utholdt H-durtreklang i fløyter, klarinetter og strykere. I den første takten er også fagottene med. Fløyter, klarinetter og kontrabasser holder sin utholdte tone i tre takter, noe som i den nye, langsomme taktarten 3/2 utgjør relativt lang tid. Også bratsjene og celloene spiller materiale med melodisk stillstand i disse tre taktene, men gjør bruk av en iterativ bevegelsestype i sin tremolo. Fiolinene holder en lang F#, avslutningstonen på deres melodiske motiv i takt 35-38, men forsvinner gradvis ut av lydbildet i løpet av den lange tonen. Fagott dobler kontrabass, oktaven over i takt 37, men opphører fra lydbildet mot slutten av denne takten. Alt dette er imidlertid kun akkompagnement for forgrunnen som utgjøres av to oppadgående melodiske bevegelser i horn, først første og andre horn, deretter tredje- og fjerdehorn stoppet. Teksturtypen er melodi med akkompagnement.

Etter dette, i takt 40, følger et kort, kraftig messingmotiv i trompeter og tromboner. Denne takten kan kanskje mest adekvat tilskrives teksturtypen «part writing». Akkordene som presenteres etter den første unisone tonen F#, er E-dur, Bb-dur og C#-dur. Tawaststjerna er opptatt av hvordan satsens sentrale intervaller, tritonus og liten ters, også er grunnlaget for forholdet mellom akkordene i denne taktens struktur. En svak paukevirvel leder både inn i og ut av denne messingtakten. Samtidig med paukevirvelens innsats (F#), på fjerde slag i denne takten, legger førstefagott og tredjehorn en utholdt C# som holdes over i neste takt.

Fra takt 41 presenteres et klanglig og teksturalt landskap som kontrasterer sterkt med det messingdominerte lydbildet fra takten før. I bakgrunnen legger horn og fagotter utholdte toner i konsonerende samklanger, i styrkegraden piano. Fagottene har riktignok noe mer elaborerte melodiske bevegelser i takt 43-46, men deres rolle tilhører likevel bakgrunnen. Først gjør de en oktavomlegging fra store til lille oktav før førstefagotten spiller C# - F# i oppadgående bevegelse. Dette smelter sammen med de øvrige elementene i bakgrunnen. Også fløyter føyer seg til bakgrunns-elementet i taktene 46-48. I forgrunnen spiller strykerne durvarianten av hovedtemaet i langsomme åttendedeler legato, først bratsjer og celloer i takt 41-43, og deretter fioliner i takt 43-47. I takt 45-47 tillegges et nytt element når dype strykere har to korte pizzicato-motiver, innskutt mellom fiolinenes forgrunnsytringer.

I takt 48 opphører det utholdte bakgrunns-elementet akkurat når paukene har lagt en virvel på en dyp F# i styrkegraden *ppp*. Som nevnt oppfattes likevel også dynamisk svak paukevirvel som utholdt, og det er dermed plausibelt å hevde at paukene tar over den utholdte bakgrunns-funksjonen her. Fra opptakt til takt 48 spiller førsteklarinett en variant av åpningsmotivet, i lyst register, etter hvert altså utelukkende akkompagnert av en dyp paukevirvel. Dette besvares av samme motiv i førsteobo før de utholdte klangene i fløyte, fagott, horn og kontrabass gjeninnføres på slag 4 i takt 49. I takt 50-51 innføres et nytt forgrunns-element når celloene spiller åttendedelstrioler «détaché» i en oppadgående bølgebevegelse. Det melodiske og harmoniske, som i hovedsak er basert på treklanger, er tett knyttet opp til hovedtemaets durvariant, men bevegelsene er ikke lenger utholdte. Dette elementet innehar en gjentatt, iterativ kvalitet. Fra sjette åttendedel i takt 51 gjentar oboen motivet fra to takter tidligere. Midt i denne melodiske ytringen opphører de utholdte klangene igjen til fordel for paukevirvel. Klarinetten svarer oboen i takten etter.

Mer overordnet kan man si om takt 37-53 at det, med unntak av messingmotivet i takt 40, domineres av teksturtypen melodi med akkompagnement, og at bevegelsene, særlig i bakgrunnen, i all hovedsak er utholdte, med enkelte iterative innslag. Den melodiske forgrunnen presenteres først av horn (37-39), deretter av strykere (41-47) og til slutt av klarinett og obo (48-49, 52-53) bare avbrutt av en bølgende cellobevegelse over brutte treklanger (50-51). Bevegelseshastigheten er gjennomgående langsom i dette partiet.

Det er flere ting som er verdt å merke seg i forbindelse med valget av klangfarger i takt 37-53 av denne satsen. Det åpner med en utholdt flate bestående av fløyte, klarinett, fagott (kun en takt) og strykere. Etter min mening kjennetegnes denne bakgrunns-klangen av å inneha en

spesielt myk tonekvalitet da de instrumentene som ofte tillegges en nasal og skarp klang, først og fremst obo, men også grovmessing, ikke er til stede i lydbildet. Også det faktum at den lyse og iørefallende fiolintonen har diminuendo og at det kun er mellom- og bassregisteret som er representert i strykergruppen, forsterker dette inntrykket. Både klarinettene og fløytene er lagt i et relativt lavt register, der disse instrumentene innehar det som kan beskrives som en varm og myk klang. Rimskij-Korsakov karakteriserer klarinettens klangfarge som «weak and dull» og fløytens som «sweet and transparent» i det aktuelle registeret (Rimskij-Korsakov 1964: 16-17). Fagotten endrer ikke dette inntrykket. Oktavomleggingen fra takt 36 til takt 37 er avgjørende i så måte. Som nevnt er tonekvaliteten langt skarpere i fagottens aller laveste register. Ved å skifte oktav samtidig med at det innføres et diminuendo, forandrer fagotten egenskap fra skarp og distinkt til myk og blandingsdyktig. Mykheten understrekes også av den første forgrunnsytringen i horn, et instrument hvis tonekvalitet av Rimskij-Korsakov beskrives som «soft, poetical and full of beauty» (Rimsky-Korsakov 1964: 24).

I tillegg oppfatter jeg dette som det første partiet i symfonien der mørket letter noe til fordel for musikk med en lysere karakter. Det kanskje mest essensielle er at det harmoniske materialet er konsonerende, men jeg vil også argumentere for at klangfargene spiller en rolle her. Det er verdt å merke seg at det fra takt 37 først og fremst er fløyte og klarinett, altså treblåseinstrumentene Rimskij-Korsakov mener har en «bright tone», som dominerer i denne gruppen. Dette, kombinert med den myke, milde tonekvaliteten, bidrar til at dette partiet kan oppfattes som et lys i mørke.

Over dette utholdte, klanglig myke og lyse bakgrunnsteppet spilles den melodiske forgrunnen av horn. Første- og andrehorn spiller en oppadgående bevegelse, såkalte «horn fifths» («Horn fifths» i Grove Music Online). Dette gjentas deretter i tredje- og fjerdehorn, men denne gangen stoppet. Tawaststjerna skriver at «i horn klinger fjerne naturharmonier» (Tawaststjerna III: 245). Som jeg skrev i analysen av femte symfoni har horn tradisjonelt vært et særlig yndet instrument i musikk som skal frembringe en pastoral stemning eller karakter. Jeg er av den oppfatning at både teksturens utforming og valget av klangfarger har bidratt sterkt til at Tawaststjerna bruker nettopp beskrivelsen «naturharmonier». Teksturen består av lange utholdte klanger og melodisk/harmonisk stillstand, med en klar isomorfi eller analogi til store utstrakte flater i rom, som for eksempel vidstrakte naturlandskap. Dessuten er det viktig å poengtere at Sibelius ikke bare anvender «naturinstrumentet» horn, men attpåtil gjentar samme melodiske motiv i stoppede horn og noe lengre noteverdier. Den særegne klangfargen i stoppede horn gir ikke bare en skarp og skingrende tone, men også inntrykket av stor

avstand. Det skaper, særlig i denne konteksten, en ekkoeffekt til det første hornmotivet, og gir således assosiasjoner til naturen og dens store romlige utstrekning.

Teksturale og klangfargemessige anliggender er helt avgjørende for Tawaststjernas valg av metaforen «fjerne naturharmonier» om hornmotivet i takt 37-39. Jeg er også av den oppfatning at orkestreringen i det videre forløpet etter takt 40 er utformet på en måte som gjør assosiasjoner til pastoralitet og natur spesielt nærliggende. De store teksturale flatene, hornklangens sentrale plass, samt mye bruk av «the pastoral winds», for å bruke James Hepokoskis uttrykk (Hepokoski 1993: 63), bidrar til dette. I tillegg er det avgjørende at det harmoniske grunnlaget er overveiende konsonerende og at det melodiske materialet er enkelt og i stor grad treklangsbasert. Etter min mening inneholder dette partiet dessuten det klanglig lyseste og mykeste musikalske materialet i hele satsen. Selv om harmonikk og melodikk er sentrale aspekter i dette, mener jeg at også valget og sammensetningen av klangfarger er avgjørende for at dette kan oppfattes slik. Fra takt 41 bidrar dessuten partituranmerkningen «dolce» i de fleste stemmer til den myke klangen. Når klarinetten presenterer sitt motiv i et svært lyst register ved opptakt til takt 48, og deretter svares av obo, blir den klanglige kontrasten mellom forgrunn og bakgrunnen større. Riktignok står det dolce også i disse instrumentene, men både klarinett i et svært lyst register og særlig obo innehar likevel en skarpere tonekvalitet. Hovedinntrykket er uansett at klangen er spesielt myk i dette partiet.

Fra takt 54, der gjennomføringen begynner, og frem til takt 71 er det i all hovedsak snakk om en eller to melodiske linjer. Jeg vil ikke legge særlig vekt på dette partiet i denne analytiske sammenhengen, men bare påpeke at solocelloen vender tilbake i lydbildet i takt 57, at Sibelius går fra en ikke-sordinert til en sordinert klang i takt 64 og at dette er et uvanlig langt parti så til de grader tynt orkestret. For øvrig påpeker Robert Layton «the contrast in colour» fra «the warmth of woodwind, horns and lower strings» til «a bleak solo cello» i overgangen til gjennomføringsdelen (Layton 1992: 79). Også Layton oppfatter altså solocelloens klangfarge som svært distinkt og særegen, og som vesensforskjellig fra den «varmere» klangen i treblåsere, horn og dype stryker. Strykerne dominerer partiet fra takt 54 til 71, og de klanglig mest slående taktene er 68-70, hvor den melodiske linjen går opp i trestrøken oktav, fremdeles uakkompagnert. Istedenfor å gå mer i detalj på dette ønsker jeg imidlertid heller å legge vekt på det etterfølgende partiet da jeg finner det klanglig enda mer interessant.

## **Takt 72-88. En impresjonistisk klangverden**

(For noter se Eksempel 11 i appendiks)

I takt 72 forvandles strykernes melodiske linje til et raslende tremolo-teppe som tonalt sett veksler mellom de to mulige forekomstene av heltoneskalaen. I dette elementet dominerer de iterative bevegelsene. Det er verdt å merke seg at Sibelius setter i gang dette elementet i cello allerede i takt 70 og i bratsj i takt 71, altså før fiolinene er ferdige med sin nedadgående melodiske bevegelse. Fra takt 72 til takt 88 utgjøres tremolo-teppet i all hovedsak av første- og andrefiolin og bratsj, selv om også de dype strykestemmene har kortere innslag i dette elementet. Det raslende tremolo-teppet utgjør bakgrunnen for de melodiske forgrunns-elementene i treblåseinstrumenter og dype strykere. De melodiske bevegelsene i dette bakgrunnsteppet preges av kontrapunktiske linjer mellom de ulike instrumentene.

Det teksturalt konsistente elementet i takt 72-88 er nettopp bakgrunnen. Strykeinstrumentenes raslende, iterative tremolo er til stede gjennom hele partiet. Riktignok skjer det forandringer i register og dynamikk innad i dette elementet, men i all hovedsak holder det seg rimelig konstant i disse 17 taktene. Forgrunnen er derimot langt mer fragmentarisk og stadig skiftende. Det er i hovedsak snakk om to ulike forgrunns-elementer. Det første, som fra takt 72 spilles av fløyte og klarinett, men som senere kommer bl.a. i dype strykere og fagott, består av en lang utholdt tone med en etterfølgende rask bevegelse, ofte et tritonus-sprang. Unntaket er takt 77 der den lange tonen i fagott og dype strykere ender med en oppadgående sekund før førstefløyte spiller C-C# i trettitodeler og i styrkegraden forte. Innsatsen er markert med en kort sekstendedelsakkord i andrefløyte, klarinetter og fagotter. Den bemerkelsesverdige gesten i dette forgrunns-elementet, den lange utholdte tonen som ender med et raskt sprang, er svært iørefallende. Kanskje det er probelmatisk å kalle dette for et forgrunns-element all den tid det ikke har en tydelig melodisk profil, men det er i alle fall svært distinkt og slående.

Det andre elementet i forgrunnen består av et kort, raskt sekstolmotiv som, fra takt 80, spilles ti ganger av lyse treblåsere, først og fremst klarinett og fløyte, men også en gang av obo og en gang doblet i fagott. De ulike forgrunns-elementene kommer dels hver for seg og dels samtidig. I takt 86-88 trumfes elementet bestående av en lang, utholdt tone og påfølgende tritonus-sprang i hurtige noteverdier, nå i klarinett, fagott og horn, gjennom lydbildet i et sterkt crescendo opp til fortissimo. Skillet mellom forgrunn og bakgrunn er ikke alltid like tydelig i partiet fra takt 72 til takt 88. Jeg har allerede nevnt at de merkelige gestene i det utholdte forgrunns-elementet gjør at dette er vanskelig å plassere på aksene forgrunn-bakgrunn.

Et annet element som har tilknytning til flere lag og ulike roller i teksturen er paukestemmen. I takt 77-80 har paukene en kraftig *rinforzando* med påfølgende virvel *crescendo*. Dette er et selvstendig element i den musikalske substansen, noe den kraftige rytmiske markeringen og den individuelle dynamikken vitner om. Paukene har for øvrig også en mindre rolle i bakgrunnen med sin virvel i takt 84-85 og den markerte sekstendedelstriolen ved opptakt til t. 86.

I takt 88 glir strykernes bakgrunnsteppe over i en gjentakelse av et melodisk motiv som gjenkjennes fra sidetemagruppen, nærmere bestemt takt 32, og reprisen begynner.

Klangfargemessig er de ulike elementene relativt klart skilt fra hverandre i takt 72-88. Bakgrunnen utgjøres av strykere, mens forgrunnen domineres av treblåseinstrumenter. Selv om cello og kontrabass også har en rolle i den melodiske forgrunnen, er disse klart adskilt fra bakgrunnen i register og ved å gjøre bruk av en helt annen type bevegelse. Dette klare skillet, og de mange vekslingene mellom ulike aktører i lydbildets forgrunn, særlig fløyte og klarinett, gjør at jeg velger å karakterisere dette utdraget som klangfargemessig heterogent og mangfoldig. Likevel er det også visse aspekter som binder de dominerende instrumentenes klangfarger sammen. Fløyte og klarinett må anses å ha den mykeste tonekvaliteten blant treblåseinstrumentene. Treblåseinstrumentene med dobbelt rørblad, altså obo og fagott, har en langt skarpere og mer nasal tone. De lyse treblåsernes myke tonekvalitet i dette partiet kan knyttes til stykernes sordinerte «*sulla tastiera*» – klang. I likhet med bruk av sordin, må denne spilleteknikken, som innebærer å stryke buen nær gripebrettet, kunne sies å myke opp klangen vesentlig. Ved å bytte ut fløyte og klarinett med obo og fagott ville det blitt større klanglig kontrast mellom forgrunn og bakgrunn. Fløyte og klarinett ligger klanglig sett nærme en myk strykerklang, men likevel tilstrekkelig distinkt til at det er lett å skille forgrunnen klanglig fra bakgrunnen. Fagotten, som i dette partiet først og fremst spiller i et lavt register, har en skarp klangfarge. Dette gjør seg særlig gjeldende når de lange tonene har et *crescendo* opp til sterke styrkegrader. Som nevnt tidligere er skarpheten typisk for fagottklangen i dette registeret.

Jeg har også lyst til å påpeke dynamikkens sentrale rolle for den klanglige utformingen av partiet fra takt 72 til takt 88. Som et eksempel kan takt 77 trekkes frem. Sibelius differensierer dynamikken mellom ulike samtidig klingende instrumenter, og har gitt klarinettene styrkegraden *piano*, mens fløytene spiller *forte*. Et annet eksempel er takt 82-83, der klarinett og fløyte spiller sine motiver i svake styrkegrader, samtidig som fagottene og de dype strykerne kommer inn med en kraftig *forte* på sitt element. Gjennom hele partiet fra takt 72-88 bruker Sibelius dynamikken aktivt for å fremheve visse elementer eller lag i teksturen.

Som nevnt utgjør tremolo-teppet i strykeinstrumentene det mest konsistente elementet. Ved å studere dette nærmere oppdager man imidlertid at det skjer mye interessant på mikroplan. Klangene i begynnelsen er altså den myke, duse klangen som oppnås når strykere spiller med sordin og nær gripebrettet. I partituret står det faktisk ikke når fiolinistene og bratsjistene skal slutte å spille «sulla tastiera», men jeg regner med at det opphører senest i takt 88, når strykerne har melodisk materiale i fortissimo, sannsynligvis tidligere. Kanskje det automatisk blir en gradvis overgang når styrkegraden øker. I løpet av partiet fra takt 72 til takt 88 har dette elementet nemlig et langt crescendo. Det begynner *pp* for deretter å spilles «poco a poco meno piano» før det avsluttende crescendoet som kulminerer med *ff* i takt 88. Sibelius innfører for øvrig også en gradvis overgang fra sordinert til ikke-sordinert klang i strykerne. I løpet av taktene 78-80 instruerer komponisten en og en stemme til å ta av sordinene. Fra midt i takt 80 spiller alle strykere uten sordin. Den gradvise overgangen fra sordinert til ikke-sordinert og fra «sulla tastiera»- til «naturale»-klang gjør ikke bare at strykerne kommer mer og mer frem i lydbildet, men påvirker også klangfargen vesentlig. Andre små forandringer, som for eksempel at bratsjene fra tid til annen spiller divisi i oktaver, har også betydning for bakgrunnens klanglige utforming. De kontrapunktiske linjene, kombinert med den iterative tremoloen, bidrar dessuten til inntrykket av en stor indre bevegelse, og til at dette oppfattes som et urolig, raslende klangteppe.

Tawaststjerna oppfatter at «klangbildet her virker nærmest impresjonistisk» (Tawaststjerna III: 247). Dette blir ikke utdypet, men etter min mening er orkestreringens utforming helt avgjørende for at Tawaststjerna, og mange med ham, har det inntrykket. Den klare utvikling mot et mål, en lang oppbygging frem mot takt 87-88, er ikke et spesielt impresjonistisk trekk. Derimot er det flere aspekter ved teksten og klangfargene som kan sies å ha tilknytning til den musikalske impresjonismen. Både bakgrunnsteppet, som utgjøres av strykernes iterative tremolo og dessuten baserer seg på heltoneskalaen, og det faktum at fløyte har en så prominent melodisk rolle, vil jeg hevde er trekk som peker i denne retningen. Heltoneskalaen er svært mye brukt i musikk av Debussy og det finnes vel knapt noe mer yndet soloinstrument i hans musikk enn fløyte. At fløyte i dette Sibelius-utdraget i stor grad holder seg i et relativt lavt register, er også noe som kan bringe assosiasjonene til de franske mestrene fra Sibelius' samtid. Impresjonismen forbindes ofte med et dempet uttrykk. Derfor kan også sordinene og partituranmerkningen «sulla tastiera» assosieres med en impresjonistisk farget klang. Det er typisk for Debussy at han bruker sordin aktivt og at han stadig varierer spilleteknikken i strykerstemmene.

Den myke, impresjonistiske klangverdenen forlates i takt 89 når de klanglig skarpe og melodisk, harmonisk og dynamisk dramatiske messingfanfarene igjen gjør sitt inntog. Disse etterfølges i takt 93-109 av et parti som er identisk med det pastorale landskapsbildet fra takt 37-53, som er behandlet tidligere i denne analysen. Satsen slutter med en variant av åpningsmotivet. Motivet presenteres først i cello og kontrabass i takt 111, deretter i andrefiolin og bratsj, og spilles til slutt av førstefiolin i symfoniens to siste takter, 113-114.

### **Oppsummering av orkestreringen i første sats**

I denne førstesatsen er det som regel få elementer samtidig til stede i teksturen, som enten består av en uakkompagnert eller tynt akkompagnert sololinje eller noen få kontrapunktiske linjer. Den økonomiske bruken av orkesteret er også tydelig i det lave antallet doblinger. Det er svært sjelden at et element dobles unisont eller oktavert i andre stemmer eller stemmegrupper. Tvert i mot kjennetegnes satsen av mange solistiske innslag. Cellosoloen i åpningen er selvsagt slående. Det samme kan sies om den lange, mer eller mindre uakkompagnerte melodilinen i strykerne i takt 54-71, men også treblåserne, i første rekke fløyte og klarinett, har mange kortere soloer. I tillegg kan nevnes de to naturmotivene i horn og de solistiske innslagene i pauke. Like slående som de mange solistiske innslagene er det totale fraværet av tutti-partier i denne satsen. Ikke en eneste gang i løpet av de om lag 10 minuttene med musikk spiller alle instrumentene samtidig. I stedet velger altså Sibelius en mer kammermusikalsk orkestrering, der gruppene ofte behandles separat, eller der en gruppe akkompagnerer ett eller flere soloinstrumenter.

Messingblåserne har, til Sibelius å være, en usedvanlig liten rolle. Grovmessingens medvirkning i lydbildet begrenser seg til fanfarene i takt 29-36 og 89-92, samt det «sakrale» motivet i takt 40 og 96. Horn har en relativt sentral rolle, men dette instrumentet har, klanglig sett, like sterk tilknytning til treblåseinstrumentene som til de øvrige messinginstrumentene. Den dominerende instrumentgruppen og klangfargen i denne satsen er utvilsomt strykerne. I løpet av satsens 114 takter er det kun 6 takter hvor strykerne er helt utelatt fra lydbildet. De både begynner og avslutter satsen og har dessuten mye av det sentrale musikalske materialet satsen igjennom. Strykerne har både en akkompagnerende funksjon og viktige melodiske funksjoner i denne satsen og er sterkt delaktige både i for- og bakgrunn. Strykeinstrumentene fremstår i mange ulike fargedrakter da både register, spilleteknikk, dynamikk og tekstur varieres. Også treblåserne har en viktig rolle, særlig som solister i forgrunnen. De mange



soloinnslagene i fløyte, obo og klarinett preger klangfargene i satsen vesentlig. Effekten ville blitt en helt annen dersom disse soloene var lagt i trompeter og tromboner. I tillegg er det verdt å nevne at også fagottene og de dype strykeinstrumentene gis viktige melodiske og akkompagnerende roller. Den dype strykerklngen kjennetegner store deler av denne satsen.

Det er tydelig at orkestreringens utforming har spilt en avgjørende rolle i frembringelsen av de ulike metaforiske beskrivelsene av denne satsen. Jeg har vist dette ved å næranalysere tre partier hvor henholdsvis «mørk og dyster», «naturharmonier» og «impresjonistisk» har vært brukt for å beskrive musikken. I alle disse partiene støtter orkestreringen opp om de metaforiske beskrivelsene. I tillegg gjelder dette også på et mer overordnet plan når man betrakter satsen (og symfonien) som helhet. Tawaststjerna beskriver hele symfonien som et «asketisk og aforistisk verk» (Tawaststjerna III: 229), og Andrew Barnett bruker uttrykk som «austerity», «concision» og «concentration» (Barnett 2007:211). Orkestreringen i førstesatsen av denne symfonien er utvilsomt asketisk og konsentrert. Det vitner den kammermusikalske behandlingen av orkesteret og den teksturale tynnheten om.

## Andre sats

Som i analysen av første sats, vil jeg også i denne fremstillingen av andresatsen velge ut et par steder for mer detaljert analyse, men samtidig gi et generelt overblikk over orkestreringen. Partiene jeg har valgt ut i denne satsen er takt 50-123, og fra takt 260 og ut satsen, dvs. *Doppio piu lento*. Det første partiet er valgt av hensyn til en spesielt fascinerende tekstural og klangfargemessig utforming. Det andre har jeg valgt fordi det, i følge en rekke forskere, representerer et fundamentalt skifte i den musikalske karakteren, og fordi det inneholder mange klanglig spennende virkemidler.

Det er vanskelig å plassere andresatsen i denne symfonien inn i et etablert formskjema. Mange oppfatter den som en slags scherzo, og i åpningen har også musikken en spøkefull karakter. I så fall fungerer *Doppio piu lento* – partiet som en trio og de seks siste taktene som et fragment av en gjentatt scherzo. Tawaststjerna påpeker vanskelighetene med å finne en adekvat form og sier at heller ikke scherzo-formen er helt dekkende når det gjelder denne satsen (Tawaststjerna III: 251). Jeg vil ikke problematisere dette mer inngående, men bare konstatere at satsen mer eller mindre har scherzoens funksjon i denne symfonien.

Satsen åpner med en leken melodi med lydisk farge i solo obo over bratsjenes raslende fingertremolo-akkompagnement. Fra takt 13 har også fiolinene melodisk materiale, og det utvikler seg en dialog mellom fioliner og obosolisten i forgrunnen. I bakgrunnen rasler tremoloen. Etter takt 39 er akkompagnementet for en stakket stund mer rytmisk aksentuert før tremolo-teppet returnerer i takt 46. Teksturen de første 49 taktene er svært oversiktlig med en distinkt melodilinje over et klart definert akkompagnement, og klangfargene består ved siden av obo, utelukkende av strykeinstrumenter. Man kunne selvsagt gått mer i detalj på denne innledningen, som tross alt presenterer hovedtemaet og setter karakteren i satsen, men jeg ønsker heller å konsentrere meg om det overraskende og særegne partiet fra takt 50.

### **Takt 50-123. Tynn tekstur og fargeblokker**

(For noter se Eksempel 12 i appendiks)

Teksturen i takt 50-74 er bemerkelsesverdig tynn. Det er kun ett element i den musikalske substansen, og alt spilles av de tre lyseste strykerstemmene i en kontinuerlig gjentatt daktylisk rytme (Tawaststjerna III: 249). Til tross for at elementet fra tid til annen er i parallelle oktaver, er det i disse 25 taktene snakk om teksturtypen «orkesterunison».

I takt 75-98 er det ikke mye forandring i teksturen, men i tillegg til strykernes kontinuerlige daktylosmotiv legger først kontrabass en utholdt dyp F# i takt 75-81, doblet av paukevirvel. Så, fra takt 81, spiller fagottene en dyp C før de, fra takten etter, blir liggende på en utholdt Bb frem til takt 86 der de gjør et plutselig sprang på en forstørret undesim. I takt 81-88 ligger dessuten paukevirvelen på E, som dissonerer med fagottenes Bb. Tritonus-intervallet som er så karakteristisk for denne symfonien, vender altså stadig tilbake i ulike former. Jeg vegrer meg for å kalle disse bemerkelsesverdige musikalske gestene for en melodisk forgrunn selv om de er iørefallende i kraft av å kontrastere med strykernes jevne, galopperende rytme. Likevel er det liten tvil om at det i takt 75-88 er snakk om to distinkte elementer i den musikalske substansen. Hva man kaller forgrunn og bakgrunn kan imidlertid diskuteres. Gesten, bestående av en lang utholdt tone og et plutselig, raskt oppadgående sprang, har for øvrig en klar affinitet med de lignende gestene i det omtalte partiet (takt 72-88) i førstesatsen.

Strykernes daktyloselement fortsetter helt frem til takt 94 der de stopper på en fjerdedel for så å spille en rask nedadgående åttendedelsbevegelse fra takt 95 og frem til slag en i takt 98. Fra takt 88 til og med 97 består teksturen igjen utelukkende av ett element.

I takt 98 setter trompeter og første- og andretrombone an en  $G\#m^{7(b5)}$  – akkord i en kraftig *fp* med etterfølgende crescendo. Akkorden blir liggende frem til takt 103. I takten etter avløses den av en utholdt g-mollakkord i lyse treblåseinstrumenter (takt 104-107). Messing- og treblåserakkordene gjentas deretter et helt tonetrinn høyere. I takt 108-115 setter messingene an en  $A\#m^{7(b5)}$ , denne gang uten *fp*, men fremdeles med crescendo, etterfulgt i takt 116-123 av en a-molltreklang i lyse treblåseinstrumenter. Basert på dette er det her snakk om teksturtypen «chords», altså enkeltstående akkorder, men i tillegg til dette gjentas de merkelige gestene i kontrabass, paukevirvel og fagotter fra takt 101, først kontrabass og paukevirvel på en dyp  $F\#$  og deretter fagottenes dype  $C$  som glir ned til en lang, utholdt  $Bb$ , før det forstørrede undesimspranget. Fra takt 115 legger dessuten paukene en ny virvel i styrkegraden *ppp* som gradvis dør ut, «morendo», frem til den opphører i takt 121. I den takten legger for øvrig kontrabassene et orgelpunkt på en dyp  $Bb$  som leder inn i neste parti.

De utholdte gestene, den iterative paukevirvelen og det merkverdige store spranget i fagott fungerer nærmest som et kommenterende element som binder blåserakkordene sammen. Her er det vanskelig å skulle presse den teksturale utformingen inn i en av Pistons teksturtyper. At kontrabassenes, paukenes og fagottenes element for eksempel skulle være melodi i forgrunnen og de utholdte blåserakkordene bakgrunnsakkompagnement, fremstår som en feilslått tolkning i mine ører da jeg ikke opplever at disse elementene har noen klar melodisk eller akkompagnerende profil. Jeg opplever heller ikke noe klart skille i hva som er mest iørefallende. Kanskje det mest adekvate er å si at teksten består av to distinkte elementer, men at det er vanskelig å bestemme hva som er forgrunn og bakgrunn. Når det gjelder bevegelsesmønstrene er hovedinntrykket at dette er musikk med melodisk stillstand og utholdte gester (til tross for paukenes iterative kvalitet).

Ble orkesterets grupper holdt kammermusikalsk adskilt i førstesatsen, så gjør de det til gangs i store deler av den andre satsen. Svært slående i så måte er nettopp takt 50-123. De første 25 taktene av dette partiet spiller strykerne alene. I takt 75-88 interagerer de med kontrabass, pauker og fagotter, men klart adskilt fra hverandre hva gjelder melodisk og rytmisk bevegelse, samt register. I takt 89-97 spiller strykerne igjen alene før de har pause fra og med slag to i takt 98. Fra takt 98 til 123 har Sibelius delt opp det musikalske materialet slik at messingblåserne og treblåserne svarer hverandre med i alt fire utholdte akkorder. Gruppene er holdt adskilte fra hverandre. Det er en tydelig kontrast i klangfarge her. I tillegg har altså kontrabass, pauker og fagotter solistiske, men ikke nødvendigvis melodiske, roller. Disse instrumentenes elementer kontrasterer med blåserakkordene, både i register og klangfarge.

I løpet av taktene 50-123 presenteres det altså mange kontrasterende klangfarger. Da disse i stor grad er holdt adskilt fra hverandre i tid og/eller tekstur, fremstår likevel klangen i hvert enkelt element og hvert enkelt parti som overveiende homogen. Strykerklang, treblåserklang og messingklang får klinge rent og ublandet, bare tidvis fargelagt av de mørke klangene i fagotter, pauker og kontrabass. Den klare sontringen mellom instrumentgruppene preger den klanglige utformingen av dette partiet.

Jeg er av den oppfatning at det blir større fokus på orkestreringsmessige aspekter, som klangfarge og tekstur, når det melodiske og harmoniske materialet er begrenset. Det vil jeg i aller høyeste grad si er tilfellet her. Når akkordene  $G\#m^{7(b5)}$ ,  $Gm$ ,  $A\#m^{7(b5)}$ ,  $Am$  spilles etter hverandre i lange utholdte bevegelser fra takt 98 til 123 er det først og fremst kontrasten i klangfarge som fanger oppmerksomheten. Det samme kan sies om de utholdte tonene i kontrabass, paukevirvel og fagotter. I disse elementene finnes ingen klar melodisk profil og klangfargen i seg selv blir derfor mer interessant. Unisone fagotter på en utholdt tone i instrumentets aller dypeste register gir en helt spesiell klang: upolert og, for å bruke Rimskij-Korsakovs begrep, «rough» (Rimskij-Korsakov 1964: 17). Når dette i tillegg avsluttes med et stort sprang på en oktav + tritonus til et register hvor fagottene besitter en helt annen klangfarge, er det nettopp denne kontrasten som er mest interessant. Partiet fra takt 50 til takt 123 er særegent og svært iørefallende både teksturalt og klangfargemessig.

Etter takt 123 klinger et mystisk parti dominert av strykerne og av det melodiske tritonus-intervallet. Åpningens melodi ser ut til å vende tilbake i førstefiolin fra takt 150, men avbrytes i takt 163 av et lyst og lett staccato-tema i fløyter over et pizzicato-akkompagnement i strykere. Etter hvert gjentas åpningen, først med et hint i førsteklarinettens solo fra takt 186 og så den virkelige returen til åpningsmaterialet med obosolo og strykere fra takt 193. Fra takt 240 og frem til *Doppio piu lento* har strykerne igjen et lengre parti alene. I takt 260 begynner en drastisk vending i den musikalske karakteren. Jeg vil nå analysere orkestreringens utforming og dens forhold til opplevelsen av den musikalske karakteren i *Doppio piu lento*.

## **Takt 260-350. Temaet demoniseres**

(For noter se Eksempel 13 i appendiks)

I løpet av disse 91 taktene skjer det mye både teksturalt og klangfargemessig. Partiet kjennetegnes av at distinksjonen mellom forgrunn og bakgrunn ofte er vag og at mange av

forgrunnselementene er svært fragmentariske. Jeg vil nå forsøke å trekke opp noen linjer over teksturens utforming for å få en oversikt over de ulike elementene og deres roller.

Det mest konsistente elementet og den klarest definerte rollen er andrefiolinenes tremolerende akkompagnement. Denne fingertremoloen, eller trillen, mellom F og E vedvarer faktisk gjennom hele dette lange partiet og utgjør et konstant element i teksturens bakgrunn. I denne stemmen skjer det ingen utvikling verken melodisk, rytmisk eller dynamisk, før diminuendoet de seks siste taktene. I takt 260-277 og 295-321 følges andrefiolinenes fingertremolo av iterativ buetremolo i en eller flere av de tre dypeste strykerstemmene. Innad i dette underelementet i bakgrunnen er det to ulike melodiske konturer: melodisk stillstand på tonen H og en trinnvis, ikke-diatonisk oppadgående bevegelse. De lange paukevirvlene i takt 266-280 og 295-321 kan gjennom bevegelsestype og funksjon knyttes til strykernes elementer. Alt dette tilhører utvilsomt bakgrunnen. Til bakgrunnen hører også trompetenes og trombonenes utholdte H i takt 332-344 og hornenes utholdte tritonusklang H-F i takt 336-347.

I forgrunnen kan man skille ut to klart melodiske elementer, et nedadgående og et oppadgående. Det nedadgående melodifragmentet presenteres først av obo og klarinett oktavdoblet i takt 263-268 og 273-279. Senere forekommer dette forgrunnselementet også i førstefiolin, enkelte ganger doblet av bratsj og/eller cello. Det andre melodifragmentet, det oppadgående, presenteres først i bratsjene fra opptakt til 282 før det kommer i førstefiolin og cello fra opptakt til takt 286 og fra opptakt til 326. Det er også en forekomst av dette temaet i tutti treblåseinstrumenter fra opptakten til takt 322. Avslutningen av det oppadgående temaet er interessant fordi Sibelius isolerer den siste bevegelsen og bruker denne som et selvstendig forgrunnselement. Det er altså snakk om det siste, nedadgående tritonus-spranget i åttendedeler, markert *rinforzanfo*, og en etterfølgende lang, utholdt tone. Dette elementet presenteres faktisk før resten av det oppadgående temaet. Førstefiolin og bratsj spiller den iørefallende bevegelsen første gang i takt 266-269. Dette kommer flere ganger i strykerne, både som avslutning av det oppadgående temaet (for eksempel takt 288) og som et selvstendig element (for eksempel takt 276). Aller mest slående er det kanskje når det spilles som selvstendig element av treblåseinstrumenter, henholdsvis fløyte og fagott i takt 312, 316 og 339, fløyte, klarinett og fagott i takt 304 og tutti treblåsere i takt 336. I partiet fra takt 328 til 335 utbroderes dette elementet i fiolin og cello når det gjentas flere ganger og med *rinforzando*-markerte forslag ved opptaktene til takt 330 og takt 334.

Mellom disse klare bakgrunns- og forgrunns- elementene finner vi særlig to elementer hvis funksjon er mer problematisk å bestemme. Det første av disse gjenkjennes fra fagottstemmen i takt 81-86 og takt 105-110, som er behandlet tidligere i analysen. Det er altså snakk om en lang utholdt tone som vokser gradvis i dynamisk styrke, etterfulgt av et hurtig oppadgående triton- eller forstørret undesim-sprang. Denne gesten opptrer i dette partiet for første gang i takt 276-282 og deretter gjentatt i 283-287, begge ganger oktavdoblet i fagotter og stoppede horn. Gesten returnerer i takt 316-322, denne gang i horn og kontrabass, og i 323-327 i horn, cello og kontrabass. Som tilfellet var i takt 81 og 105, er det også i dette partiet av satsen vanskelig å kategorisere dette elementet som forgrunn eller bakgrunn. Man kan argumentere for at det beveger seg gradvis fra bakgrunnen mot forgrunnen i løpet av det lange crescendoet.

Det andre elementet som ikke enkelt lar seg plassere i kategoriene forgrunn eller bakgrunn springer på mange måter ut av det forrige mellomgrunns- elementet. Det er snakk om de utholdte tonene i stoppede horn, som etter et crescendo ender med et sekstendedelsforslag og en kort forte- eller rinforzando-klang. Dette elementet opptrer første gang i takt 288-291, og deretter i takt 328-335, begge ganger sporadisk doblet av ulike treblåseinstrumenter. Hvorvidt dette er å betrakte som forgrunn eller bakgrunn, er ikke lett å avgjøre, men den skarpe klangfargen i stoppede horn, og de slående crescendoene, forslagene og rinforzandoene gjør elementet svært iørefallende. De dynamiske toppunktene (*rfz*) er plassert der det er melodisk stillstand i strykernes forgrunnsfragmenter. Dette gjør at de kommer godt frem i lydbildet.

Teksturen er altså svært mangefasettert og til dels fragmentert i dette partiet, og det samme må kunne sies om klangfargefordelingen. Alle de tre forgrunns- elementene opptrer i ulike instrumenter og instrumentgrupper. Interessant nok holdes de, med unntak av den siste forekomsten av det nedadgående temaet i takt 340, likevel adskilt slik at treblåseinstrumentenes og strykeinstrumentenes klangfarger ikke blandes sammen i samme element. Strykerklngen er den mest konsistente i takt 260-350 da denne instrumentgruppen medvirker kontinuerlig i lydbildet gjennom hele dette partiet, og spiller viktige roller i alle lag av teksturen, forgrunn som bakgrunn. Treblåserne utgjør også en helt sentral del av lydbildet, særlig med de mange melodiske rollene i forgrunnen. I tillegg vil jeg spesielt nevne den slående og skarpe klangfargen i stoppede horn, som med de nevnte iørefallende motivene også setter sitt preg på klangfargespekteret. Dessuten medvirker paukene med lange virvler og grovmessingen med utholdte bakgrunnsklanger, men disse må sies å ha mindre signifikans for den klanglige helheten. Også her er altså messingens rolle sterkt neddempet og begrenser seg til en liten rolle i teksturens bakgrunn.

Som nevnt mener de fleste forskere at det skjer et markant skifte i den musikalske karakteren når musikken går inn i *Doppio piu lento* i takt 260. Tawaststjerna skriver at «alt frem til nå har vært solfylt scherzolek, som lette tritonusskygger har beveget seg over. Komponisten virker å reflektere sin psykes lyse lag. I det påfølgende *Doppio piu lento* – partiet er det som om han river i stykker forhenget og raskt avslører de pinefulle avgrunnene tritonusspenningene kommer fra» (Tawaststjerna III: 250). Videre skriver han hvordan dette kommer til uttrykk gjennom en særlig aksentuering av tritonus-intervallet og andre melodiske og harmoniske grep. Han er særlig opptatt av det han kaller «demoniseringen av temaet» (Tawaststjerna III: 251). Tawaststjerna kommer også med en betraktning vedrørende en spesiell klangfarge som er sentral i dette partiet:

Tonespråkets uttrykk for fortvilelse øker kontinuerlig: temainnsatsenes kraft øker, den fallende tritonusen gjentas sekvensert, og til slutt klinger dette ubevissthetens signal forte fortissimo i fløyter og fagotter – en merkelig hul og skummel klangsammensetning! Diabolus in musica praktiserer sin svarte magi (Tawaststjerna III: 251).

Tawaststjerna biter seg altså spesielt merke i den klanglige kombinasjonen av fløyte og fagott. Denne klangkombinasjonen, særlig oktavdoblet over tre oktaver, er relativt uvanlig. Også Rimskij-Korsakov påpeker dette og sier at «the combination of flute and bassoon in octaves is rare on account of the widely separated registers of the two instruments» (Rimskij-Korsakov 1964: 49). Som alltid er det en kombinasjon av elementer som frembringer den musikalske karakteren, og jeg vil si at kombinasjonen av intervallet tritonus, kraftige aksenter (*fffz*) og en særegen, hul klangfarge er det som gir Tawaststjerna assosiasjoner til skummel, svart magi.

Vel så viktig i «demoniseringen» eller forvrengningen av den musikalske karakteren vil jeg si er de stoppede hornene. Også disse har sterke *rinforzando*er, og dette, kombinert med den spesielt skarpe klangfargen, skaper en nesten vulgær og forvrengt effekt. Horn har vært til stede også tidligere i satsen, men da har de ikke gjort bruk av stoppeteknikken. Det er interessant at Sibelius sparer denne iørefallende klangfargen til *Doppio piu lento* – partiet, og dette er en viktig bidragsyter til å gi inntrykket av endret musikalsk karakter. I tillegg til disse to klangfargemessige aspektene ønsker jeg også å trekke frem de iørefallende fagottene i sitt aller dypeste register og med sterk dynamikk i takt 287-296. Den skarpe, snerrete klangfargen skjærer kraftig gjennom det øvrige lydbildet i disse taktene. I tillegg til melodiske og harmoniske virkemidler spiller altså teksturens og klangfargenes utforming en vesentlig rolle i den såkalte demoniseringen av temaet i dette avsluttende *Doppio piu lento* – partiet.

Før jeg forlater dette partiet helt har jeg lyst til å komme med en betraktning fra min gjennomgang av Sibelius' skisser i Nasjonalbiblioteket i Helsinki. Som jeg har nevnt var

mengden skisser så stor at jeg ikke har hatt tid og ressurser til å legge særlig vekt på dette i oppgaven, men akkurat skissene til dette partiet er verdt å nevne. I manuskriptet «HUL 0304» åpner *Doppio piu lento* helt annerledes. Melodien, som i den endelige versjonen spilles av obo og klarinett, er i skissen lagt i henholdsvis fiolin og cello. Også *rfz*-motivet er annerledes orkestret. Det er lagt i oboer de to første gangene, mens de i den endelige versjonen er lagt i strykere. I skissene mangler den melodisk oppadgående tremolobevegelsen i cello. Dessuten er hornene, som kommer inn i takt 276, i «HUL 0304» ikke markert «gest.» Også dette påvirker den klanglige utformingen vesentlig da det er stor forskjell på åpen og stoppet hornklang. Da den aktuelle skissen inneholder en komplett skisse til hele verket i fullt partitur, er det rimelig å anta at dette kanskje var tenkt som en såkalt «fair copy» (Kilpeläinen 1991: 51). Da er det bemerkelsesverdig at musikken avviker så mye fra det endelige resultatet. Det er tydelig at Sibelius, i alle fall i dette konkrete tilfellet, har endret orkestreringen relativt sent i komposisjonsprosessen. Jeg understreker at dette bare er et utvalgt eksempel, og at det aldri har vært mitt mål å presentere en komplett gjennomgang av det omfattende skissematerialet eller sammenligne skissene med det publiserte partituret. Likevel synes jeg dette eksempelet var så slående at det var verdt å innlemme i denne orkestreringsanalysen.

### **Oppsummering av orkestreringen i andre sats**

Andre sats preges av mange av de samme orkestreringsvirkemidlene som den første, særlig den kammermusikalske bruken av orkesteret, den tynne teksturen, strykeinstrumentene som den klangfargemessig dominerende gruppen, og de mange solistiske innslagene i treblåseinstrumenter. Også i denne satsen har messinggruppen, med unntak av horn, en relativt liten rolle. Bortsett fra enkelte liggetoner i teksturens bakgrunn er de enkeltstående akkordene i takt 98-115 alt trompeter og tromboner har av musikalsk materiale. Av de solistiske treblåseinstrumentene har oboen en spesielt sentral rolle med flere lengre og kortere soloer, og, i *Doppio piu lento*, doblet av klarinett. Generelt er lydbildet også i andresatsen preget av kammermusikalsk adskilthet og solistiske innslag selv om symfoniens første faktiske tutti gjør seg gjeldende i noen få takter helt mot slutten av satsen.

Gjennom denne analysen har jeg belyst orkestreringen i denne andre satsen. Jeg har lagt særlig vekt på det særegne partiet fra takt 50 til takt 123, og vist hvordan orkestreringen bidrar til forvrengningen av den musikalske karakteren i *Doppio piu lento* mot slutten av satsen.



## Tredje sats

Tredje sats anses ofte å inneholde denne symfoniens kjerne. Den er ofte den tidsmessig lengste<sup>3</sup>, og har den kanskje tydeligst uttalte sorgfulle, mørke karakteren av de fire satsene. Satsens betydning i Sibelius' produksjon kan understrekes av at den, sammen med blant annet «Tuonelas svane» og sørgemarsjen «In memoriam», ble spilt under komponistens begravelse 30.9.1957. Formen i tredjesatsen anses å være uvanlig og særegen. Før jeg går løs på orkestreringsanalysen, ønsker jeg derfor å gjøre rede for hvordan Tawaststjerna og Barnett oppfatter formen basert på tematiske og harmoniske aspekter ved musikken.

Tawaststjerna nekter å presse satsens form inn i etablerte formkonsepter. Han velger heller å kalle satsen «Et temas fødsel, improvisasjon i tre faser» (Tawaststjerna III: 252). Andrew Barnett ser ut til å være enig i dette når han skriver at

this is a good example of Sibelius using formal processes which are determined by the inner essence of the themes to such an extent that attempts at structural analysis are virtually redundant. Overall, the music works its way towards a broad statement of an ascending chorale-like theme, first heard as a two-bar phrase on horns (Barnett 2007: 212).

Satsen skiller seg fra formtyper som «tema med variasjoner» fordi temaet ikke presenteres i sin fulle form i begynnelsen av satsen, men manifesteres gradvis i løpet av forløpet.

Tawaststjerna deler satsen inn i 3 faser. Hver fase begynner med langsomme sekstendedelsfigurer som utgangspunkt for den videre «improviseringen». Når Tawaststjerna bruker begrepet improvisering, er det selvsagt ikke faktisk improvisering det er snakk om, alt er notert, men snarere at musikken har et improvisatorisk preg. Første fase avgrenses fra takt 1 til fermaten i takt 27. Andre fase, som begynner i takt 28 avsluttes med den hittil mest fullkomne temapresentasjonen, altså til og med takt 72. Den avsluttende tredjefasen har omtrent samme lengde som den første og vedvarer fra takt 73 og ut satsen (Tawaststjerna III: 252-257). Hver av fasene manifesterer, i følge Tawaststjerna, samme hendelsesforløp: «Fra det preludieaktige materialet skapes, gjennom metamorfoseprosessen, en temautforming, som i hver av de tre fasene får stadig mer fullendt karakter» (Tawaststjerna III: 252). Tawaststjerna anser altså den siste temapresentasjonen i takt 82-87 som den mest fullendte. Han skriver at temaet «spenner en enorm bue, samtidig som messingene veller frem kadensformasjonene sine med oppadgående kvinter og kvarter [...] Etter høydepunktet er det ikke annet igjen enn den stillhetens etterklang, som satsen oppstod fra» (Tawaststjerna III: 257).

---

<sup>3</sup> Lengden på innspillinger av fjerde symfoni generelt, og tredjesatsen spesielt, varierer svært mye. På min referanseinnspilling med Lahti Symfoniorkester dirigert av Osmo Vänskä er tredjesatsen 14 minutter og 6 sekunder, mens den for eksempel med Eugene Ormandy og The Philadelphia Orchestra er 8:29. De fleste innspillinger ligger mellom disse ytterpunktene.

Jeg vil nå analysere orkestreringen i denne satsen. Åpningen blir vektlagt først og fremst fordi den musikalske karakteren og stemningen settes her og fordi den presenterer satsens klangverden. Deretter har jeg valgt å fokusere på takt 57-72 fordi dette er et svært tydelig og oversiktlig parti både teksturalt og klangfargemessig, og fordi det inneholder flere interessante aspekter ved orkestreringens utforming. Dessuten representerer taktene etter min mening både det emosjonelle og klanglige innholdet i satsen på en god måte. Til slutt vil jeg trekke ut noen hovedtrekk ved orkestreringen i satsen som helhet.

### **Takt 1-21. Fra lys til mørk klang**

(For noter se Eksempel 14 i appendiks)

Satsen åpner med tre langsomme sekstendelsmotiver i fløyte i forgrunnen, kun akkompagnert av lange liggetoner i sordinert cello. I takt 3 føyer kontrabasser (uten sordin) seg til celloenes utholdte bakgrunnsэлеment samtidig som førsteklarinett overtar den melodiske forgrunnen. I takt 4-6 spenner førstefløyte en lang melodisk bue i et høyt register, samtidig med at bakgrunnen begynner å bevege seg melodisk og skifte bevegelsesmønster. I takt 4 erstattes de utholdte bevegelsene i cello og kontrabass av iterativ tremolo, samtidig som det spilles en trinnvis melodisk nedgang. I takt 5 og 6 spiller de igjen utholdte legatobevegelser, men den melodiske bevegelsen er så tydelig at det utvilsomt er snakk om en motmelodi til fløytens melodilinje. Etter at de fire første taktene har vært melodiske fragmenter med et klart definert akkompagnement, er det i takt 5-6 altså snarere snakk om en kontrapunktisk tekstur med to melodiske elementer som interagerer, overveiende i motbevegelse.

Etter en uakkompagnert melodisk figur i cello i takt 7 returnerer forgrunnen til treblåseinstrumentene. I løpet av taktene 7 og 8 spiller først førstefløyte sekstendelsmotivet i et lyst register, deretter andrefløyte i et mellomregister, før førsteklarinett spiller motivet i sitt mellomregister. Der fløyte igjen tar over forgrunnen, på sjette åttendedel i takt 7, kommer andrefiolin og bratsj, begge med sordin, inn med lyse liggetoner i bakgrunnen. Både strykerne og treblåserne opphører fra lydbildet på fermaten ved overgangen til takt 9.

Fra takt 9 til og med slag en i takt 11 er det utelukkende fire horn som utgjør lydbildet. De spiller første forekomst av det som skal bli det endelige temaet senere i satsen. Både temaet og teksturen er koralaktig i dette partiet. Derfor velger jeg å ty til Pistons kategori «part-writing» for å beskrive teksturen i disse to taktene. Førstestemmen har utvilsomt den

melodiske rollen, men også de andre stemmene har stor grad av selvstendig verdi. Likevel har de en rytmisk avhengighet av hverandre som gjør «part-writing» til et dekkende begrep.

Når hornenes avsluttende E#dim-akkord klinger ut i takt 11, spiller cello en oppadgående trinnvis forgrunnsbevegelse, nå uten sordin. Den ender på C# i takt 12. Fra sjette åttendedel i denne takten legger kontrabassene en dyp C, en oktav + liten none under celloene. Dissonansen oppløses på andre åttendedel i takt 13, når celloene går ned til c og fortsetter sin melodiske bevegelse. På fjerde åttendedel i denne takten kommer fioliner og bratsjer inn med et nytt, melodisk forgrunns-element. I takt 14 vil jeg hevde at kontrabassenes bevegelse er vel så iørefallende og melodisk som fiolinenes og bratsjenes element, og derfor kan sies å tilhøre forgrunnen. Også celloenes fallende ters er vanskelig å karakterisere i forhold til distinksjonen mellom forgrunn og bakgrunn.

Fra opptakten til takt 16 spiller fioliner, bratsjer og celloer den melodiske forgrunnen unisont. I takt 16 blir de akkompagnert av to bakgrunnsakkorder i klarinetter, horn og trombone, over en utholdt G i fløyte og trompet, samt paukevirvel. I takt 17 er en uakkompagnert melodisk linje i førstefagott alt som er igjen. Fra opptakt til takt 18 gjentas samme materiale som fra opptakt til takt 16. Denne gangen etterfølges dette av en uakkompagnert melodilinje i kontrabass, før førstefagott igjen tar over forgrunnen i takt 20, nå akkompagnert av liggetoner i kontrabass og andrefagott. Den utholdte dype tonen D i bakgrunnen holdes også i takt 21 når førsteklarinett spiller et melodisk forgrunnsmotiv i sitt dypeste register.

Da teksturen de første 21 taktene er svært varierende og fragmentarisk, er det vanskelig å gi en kort oppsummering av teksturtype og antall elementer, men generelt er det klart at forgrunnen preges av melodiske sololinjer i treblåse- eller strykeinstrumenter, og at disse forgrunns-elementene enten står helt uakkompagnerte eller følges av enkelte liggetoner eller en annen teksturalt tynn bakgrunn. De koralaktige taktene i horn skiller seg ut både klangfargemessig og ved å gjøre bruk av teksturtypen «part-writing». Når det gjelder bevegelsesmønsteret preges åpningen av denne satsen, foruten den iterative tremoloen i cello og bass i takt 4, av utholdte bevegelser.

Før jeg går løs på valget, sammensetningen og fordelingen av klangfarger i disse 21 åpningstaktene, ønsker jeg å poengtere at tempoet er svært langsomt: *Largo*. Etter min mening bidrar dette til å rette fokus mot de ulike klangfargene. Når den melodiske og harmoniske bevegelsen er så langsom gir det god tid til å oppleve selve klangfargen i seg selv.

Generelt er lydbildet i åpningen av tredjesatsen preget av dyp strykerklang og av treblåserklang i ulike registre. I treblåsernes forgrunns-elementer skjer det en utvikling fra lyst til mørkt, både i register og klangfarge, i løpet av de 21 første taktene. Det begynner med fløyte og klarinett, de to treblåseinstrumentene Rimskij-Korsakov mener innehar en «bright tone», og avsluttes med fagottene som har en klanglig mørk resonans. Det aller siste solo-fragmentet spilles riktignok av klarinett, men dette er lagt i klarinettens aller laveste register, og bidrar således også til det klanglige mørket.

I første halvdel av dette partiet, frem til hornkoralen, har fløyteklangen en spesielt sentral rolle i forgrunnen. I de to første taktene kan klangen karakteriseres som myk og rund da fløytene ligger i et relativt lavt register og spiller i svake styrkegrader. Mykheten understrekes her av den sordinerte og dynamisk svake klangen i celloenes akkompagnerende liggetoner. Selv om innføringen av klarinett i takt 3 gir en slags klanglig kontrast til den foregående fløyteklangen, er det likevel mange likhetstrekk mellom disse treblåseinstrumentenes klangfarger. I de aktuelle registrene og utfra dynamikkens utforming kan begge sies å inneha en myk og rund tonekvalitet. I takt 4 klatrer førstefløyte opp i et relativt høyt register der klangfargen blir noe mer ekspressiv og spiss, eller for å bruke Adlers begreper, «clear and brilliant» (Adler 2002: 181), i tillegg til at de dynamiske svellene blir større og dynamikken tidvis sterkere.

Tawaststjerna skriver at åpningen, med stemmer i motbevegelse i et høyt og et lavt register kombinert med klangsammensetningen fløyte-strykere, peker frem mot Sjostakovitsj (Tawaststjerna III: 254). Det store tomrommet i register mellom basstemmen i strykerne og fløyte-soloen, særlig i takt 4-6, gjør klangen til en helt annen enn om mellomregisteret hadde vært fylt ut. Nettopp som følge av mangelen på toner i mellomregisteret oppfatter jeg klangen som hul i dette partiet. Arnold Whittall fremhever at «brooding» og «drifting» er de to adjektivene som oftest brukes om åpningen av tredjesatsen (Whittall 2004: 53). Det grublende og strømmende har nok med det svært langsomme tempoet å gjøre. Likevel har nok også den merkverdige klanglige kontrasten mellom den lyse fløyteklangen og den mørke, delvis sordinerte, strykerklngen også en betydning i frembringelsen av disse beskrivelsene.

Den første virkelige klangkontrasten kommer i overgangen til takt 9. Alle strykere og treblåsere opphører å spille, og hornklngen får klinge helt uforstyrret i to hele takter. Her innføres altså en ny instrumentgruppe, messing. Riktignok er horn det instrumentet i denne gruppen som ligger nærmest treblåseinstrumentene i klang, men det er likevel en betydelig forskjell. Det store omfanget i dette hornelementet, om lag to oktaver, gjør at klangfargen

forandrer seg noe underveis, fra det som av Adler beskrives som en «deep and solid» klang til en mer «bright and heroic» klang i det lysere registeret (Adler 2002: 316). Etter min mening er hornklangen svært godt egnet til det koralaktige materialet i disse taktene. Klangen av horn kan gi musikken et høytidelig, nærmest sakralt preg. Karaktermessig oppfatter jeg disse taktene som de lyseste i denne åpningen, et glimt av håp, og denne kontrasten i karakter understrekes av kontrasten i klangfarge.

Jeg ønsker også å kommentere den iørefallende takt 16 nærmere. Denne takten er den eneste takten i dette første partiet av satsen hvor grovmessingen er med i lydbildet. Det mest slående er likevel de kraftige dissonansene som oppstår. I takt 16 settes tonene H-D#-F an når melodien ligger på A. Åttendedelen etter kommer den utholdte tonen G med i bakgrunnen. Melodien skifter omtrent samtidig til G#, slik at forholdsakkorden H-D#-F en kort stund klinger sammen med både G og G#. Dette oppløses til en C-durtreklang. Oppløsningen i forgrunnen kommer imidlertid forsinket i forhold til bakgrunnen, slik at G# i melodien klinger sammen med C-durtreklangen en kort stund. Den dissonerende forholdsakkorden og de asynkrone oppløsningene av dissonansene preger klangen her. Det hele gjentas i takt 18.

Den lange pausen i overgangen fra takt 21 til takt 22 er en av årsakene til at jeg har valgt å segmentere musikken her i denne analytiske sammenhengen. Etter disse 21 første taktene avsluttes første fase med en sordinert strykerklang og med celloenes presentasjon av det ufullstendige temaet, før andre fase begynner i takt 28. Jeg vil ikke gå i detalj på første del av denne andre fasen, altså takt 28-56, til tross for at det skjer mye spennende både teksturalt og timbralt i dette partiet. Fremdeles dominerer strykerne og treblåserne lydbildet. I strykerne gjøres det bruk av en rekke ulike teknikker, og partiet preges av stor tekstural variasjon. Etter hvert får også oboen en sentral plass i forgrunnen. Oboene tilfører forgrunnen en skarpere klangfarge. Teksturen i dette partiet domineres av kontrapunktiske linjer, men også av andre teksturale utforminger, deriblant de raslende tremolokvintene i strykerne i takt 38-45. Jeg vil nå rette fokus mot taktene 57-72 og analysere disse mer i detalj.

### **Takt 57-72. Elegiske treblåsersoloer og stort strykertema**

(For noter se Eksempel 15 i appendiks)

I takt 57 setter andrefiolinene i gang et synkopert, oktavdoblet orgelpunkt på tonen G#. Over dette spiller førsteobo, førsteklarinett og førstefagott melodiske forgrunnsmotiver. I takt 57-61

spiller de hver sin melodiske ytring etter tur, først klarinett i mellomregisteret, deretter fagott i et dypt register og til slutt obo i sitt mellomregister. I takt 62-63 fortettes innsatsene slik at vi får en trangføringseffekt. Rekkefølgen er den samme, men innsatsene kommer altså før forrige instrument har spilt ferdig sitt forgrunnselement. Bakgrunnen utgjøres utelukkende av andrefiolinenes orgelpunkt. Teksturtypen «melodi med akkompagnement» er altså svært nærliggende. Når de melodiske innsatsene kommer kanonaktig og stretto i takt 62-63, oppfattes forgrunnen mer kontrapunktisk, men fremdeles som ett og samme element. I takt 64 øker oboen hastigheten og går over til å spille jevne åttendedeler istedenfor triolmotivene fra takt 57-63. Mot slutten av takt 64 kommer også andreobo med i forgrunnen. I bakgrunnen fortsetter andrefiolinenes orgelpunkt, men de får nå følge av en dyp paukevirvel på G#.

Fra takt 66 presenteres det store hovedtemaet i en nesten fullkommen utgave. Første tone spilles av cello og kontrabass. Kontrabassen spiller kun denne ene tonen. Celloen fortsetter med temaet. Deretter føyer de øvrige strykerne seg til, og fra takt 67 spiller fioliner, bratsjer og celloer temaet som klatrer oppover i register samtidig som det øker i volum. Når temaet presenteres fra takt 66, blir oboenes åttendedeler skjøvet lenger tilbake i lydbildet og kan sies å inneha en akkompagnerende rolle i lydbildets mellomgrunn. Lengst bak i bakgrunnen rumler en dyp paukevirvel helt frem til takt 72. Fra takt 68 overtas åttendedelsbevegelsen av klarinetter. Disse spiller dette elementet frem til takt 70, der fagottene og pizzicato kontrabass overtar. Åttendedelene beveger seg gradvis nedover i registeret, mens temaet i all hovedsak består av en oppadgående linje. Denne motbevegelsen er sentral og slående både teksturalt og klangfargemessig. På siste slag i takt 71 opphører de jevne åttendedelene, og i takt 72 er det utholdte klanger i horn, tromboner og etter hvert trompeter som utgjør bakgrunnen for avslutningen av temaet. Det er også verdt å merke seg at temaet gjør et plutselig nedadgående sprang på nesten tre oktaver fra slag en til slag to i takt 71. Etter å ha klatret opp til trestrøken G faller temaet ned til lille A# og fiolinenes dypeste register.

Teksturen og klangfargefordelingen er svært oversiktlig og entydig i takt 57-72. I første del av partiet er den melodiske forgrunnen lagt i treblåsere over et orgelpunkt i andrefiolin. I andre del av partiet spiller treblåserne jevne åttendedeler i teksturens mellomgrunn, mens strykerne spiller det bredt anlagte temaet i forgrunnen. Lengst bak i bakgrunnen høres en iterativ paukevirvel. I siste takt introduseres utholdte bakgrunnsakkorder i messinginstrumentene.

I sin helhet er også dette utdraget av symfonien dominert av treblåser- og strykerklang. Fra takt 57 til takt 65 utgjøres bakgrunnen, med unntak av paukevirvelen i de to siste taktene, av

ren strykerklang. Forgrunnen tilhører treblåseinstrumentene i takt 57-65. Etter en overgangstakt, takt 66, der strykernes forgrunnstema presenteres samtidig som andrefiolinenes orgelpunkt avsluttes, er fordelingen igjen utvetydig i takt 67-72. Forgrunnen utgjøres utelukkende av strykerklang. I bakgrunnen er det treblåserklangen som dominerer. Unntaket er kontrabassenes pizzicato som dobler fagottene på de jevne åttendedelene i takt 70-71 og messingakkordene i bakgrunnen i takt 72. Til tross for at kontrabassene blander seg inn i bakgrunns-elementet i takt 70-71 oppleves pizzicatoene ikke som en blanding av treblåser- og strykerklang, men snarere som en ekstra markering av fagottenes toner. Både i klangfarge og spilleteknikk er det en klar kontrast mellom kontrabassene og de øvrige strykerne i disse taktene. I den aller siste takten, der messinginstrumentene legger sin bakgrunnsklang, spiller for øvrig kontrabassene en dyp utholdt D, arco. Takt 57-72 kjennetegnes av en klar klangfargemessig sontring mellom forgrunn og bakgrunn i teksten.

De tre ulike treblåseinstrumentene som deltar i lydbildet i dette partiet representerer hver sin særegne klangfarge. Oboen har den skarpeste og mest distinkte klangen, men også fagotten, særlig i det dypeste registeret, har noen av de samme klanglige egenskapene som oboen: skarp og distinkt. Når det er sagt, er fagotten klart skilt fra de øvrige forgrunnselementene gjennom kontrast i register. Klarinettklangen skiller seg fra klangfargen i instrumentene med dobbelt rørblad, og oppleves ofte som mykere. Dette vil jeg også si er tilfellet i dette partiet. Det er tydelig allerede i soloene i takt 57-63, men blir kanskje ekstra tydelig i overgangen fra obo til klarinett i de jevne åttendedelene i takt 68. Når fagottene kommer inn i takt 70, blir klangen igjen mer distinkt og spiss. Apropos klarinetten er det verdt å merke seg at dette instrumentets solo i takt 57 er markert «espressivo» i partituret. Da klangfargen i klarinett ikke er like ekspressiv som den skarpere og mer distinkte obo- og fagottklangen, har Sibelius kanskje følt et behov for å understreke at klarinettisten skal etterstrebe en spesielt ekspressiv klang her. Verken obosoloen eller fagottsoloen har fått denne partituranmerkningen. I takt 57-63 kommer klangfargene i forgrunnen godt til sin rett fordi bakgrunnen er så tilbakeholden. Lytterens fokus rettes da mot klangen i forgrunnens melodiske motiver.

Tawaststjerna beskriver treblåseinstrumentenes soloer i takt 57-63 som «elegiske» (Tawaststjerna III: 256). Det er flere aspekter som kan sies å bidra til den vemodige karakteren i disse soloene. Det er muligens en psykologisk effekt ved de ensomme soloinstrumentene i et øde og tomt lydlandskap. I tillegg bidrar tonaliteten (frygisk og evt. lokrisk) i det melodiske materialet til en elegisk og sorgfull karakter. Minst like viktig er imidlertid klangfargene i disse soloene. Klarinettstemmen er som sagt markert «espressivo» for å gjøre

klangen mer ekspressiv, og fagotten er lagt i sitt dypeste register der den har en gjennomtrengende, ekspressiv, snerrende klang. Det instrumentet som er aller best egnet til å frembringe elegiske soloer er nok likevel oboen, som attpåtil har fått et sukkende nedadgående forslag på sin toppnote i takt 60. Det finnes utallige eksempler på elegiske, sorgfulle og melankolske obosoloer i den vestlige kunstmusikkens kanon, og disse melodiske fragmentene føyer seg inn i rekken. Det er som regel en kombinasjon av faktorer som frembringer metaforiske beskrivelser av musikkens karakter. Slik er det også når Tawaststjerna kaller disse soloene elegiske, men klangfargene generelt, og oboens distinkte klang spesielt, er utvilsomt en viktig bidragsyter til å skape opplevelsen av elegi i dette partiet.

Tawaststjerna har også en annen bemerkning angående oboenes klangfarge. Det gjelder stedet der andreobo kommer med i lydbildet i takt 64. Han skriver at «oboene starter et ters-kvint-samspill som høres ut som en duo for to gjeterhorn» (Tawaststjerna III: 256). Dette utsagnet er interessant sett i forhold til oboens særegne klangfarge og en forbindelse til gjeterinstrumenter. Assosiasjonen til pastoralitet kan også styrkes av orgelpunktet i andrefiolin. Liggetoner er en vanlig konvensjon i vestlig kunstmusikk som skal frembringe en pastoral karakter. Når det er sagt, er jeg ikke av den oppfatning at denne sorgtunge satsen først og fremst er en skildring av naturen eller at dette er musikk med en overveiende pastoral karakter. Assosiasjoner til det indre sjeleliv og personlig tragedie er, slik jeg ser det, langt mer nærliggende. Likevel kan visse trekk ved musikkens utforming, som oboens gjeterhornaktige klang i et utstrakt lydlandskap uten spesiell fremdrift, gi assosiasjoner til pastoralitet.

Til slutt ønsker jeg å gjøre spesielt oppmerksom på det enorme spranget på nesten tre oktaver i strykertemaet i takt 71. Det viser den klangfargemessige kontrasten mellom et svært lyst og et svært mørkt toneleie på fiolin usedvanlig tydelig. Fra trestrøken G til lille A# forvandles klangen fra spiss og tynn til rund og fyldig. Dessuten er det også av betydning at strykeelementet går fra å være oktavdoblet i den lange oppadgående linjen til å spilles unisont etter det store fallet. Når fioliner, bratsjer og celloer spiller unisont, gir det en spesielt stor og fyldig klang. Jeg ønsket å innlemme dette i denne analytiske fremstillingen fordi det enorme spranget viser at det er klangnyanser også innenfor den homogene strykegruppen.

Etter dette partiet, nærmere bestemt i takt 73, innledes tredje fase omtrent som den første. Klarinetter og fløyter spiller de samme sekstendedelsfigurene som i åpningen av satsen, men i en litt annen rekkefølge og litt andre registre. Også det videre forløpet domineres av treblåseinstrumentene og strykeinstrumentene med forgrunnselementer lagt i begge instrument-



grupper. Fra takt 83 manifesterer temaet seg i sin mest fullendte form i fioliner, bratsjer og celloer. Her føyer også grovmessingen seg til lydbildet med kraftige, utholdte toner. Denne gang hopper ikke temaet ned tre oktaver, men danner en stort anlagt bue. Etter dette er det, med Tawaststjernas ord «bare stillhetens etterklang» igjen. Det legges et langsomt, synkopert orgelpunkt i bratsjer i takt 88. Dette vedvarer helt til de to avsluttende taktene. Over orgelpunktet spiller førstefløyte og førsteklarinett hvert sitt melodiske motiv, før strykerne avslutter satsen med det samme motivet. Fra takt 89 dobles bratsjenes orgelpunkt med utholdte toner i horn. Det interessante med dette orgelpunktet er at to av hornene skal spille stoppet og to spiller «natura». Sibelius har valgt å blande disse to svært forskjellige klangfargene i dette bakgrunnelementet. Bortsett fra dette avsluttes satsen med ren strykerklang.

### **Oppsummering av orkestreringen i tredje sats**

Som de to første satsene preges også tredjesatsen av en kammermusikalsk orkestrering der gruppene holdes klart adskilt. Satsen kjennetegnes av mange solistiske innslag og ytterst få tutti-partier. Det er ingen faktiske tutti i satsen, men i den avsluttende presentasjonen av temaet i takt 82-87 mangler kun fløytene. I all hovedsak får hvert enkelt soloinstruments klangfarge klinge fritt og uforstyrret da doblingene er svært få. Generelt preges teksturen i tredjesatsen av mange kontrapunktiske linjer, og av at det er få elementer samtidig til stede i den musikalske substansen, noe som gir inntrykk av at teksturen er tynn og oversiktlig.

Det er utvilsomt treblåseinstrumentenes og strykeinstrumentenes klangfarger som dominerer lydbildet også i tredjesatsen. Messingen har en svært liten rolle. Treblåserne har først og fremst mange melodiske roller i forgrunnen, mens strykerne er sentrale i alle lag av teksturen, forgrunn som bakgrunn. Soloinstrumentenes klangfarger kommer godt frem i det langsomme tempoet og det tynt orkestrerte lydlandskapet.

## **Fjerde sats**

Finalen i Sibelius' fjerde symfoni begynner like lekent og tilsynelatende solfylt som andresatsen. Det skal likevel vise seg at all energisk glede til slutt må vike til fordel for resignasjon og et tragisk mørke. Murtomäki beskriver hendelsesforløpet i finalen slik:

First the joyous *giocos* character calms into the solemn chorale-like central section (the chordal passage in the horns) and an even *alla breve* movement. The recapitulation is at first majestic, but

becomes soon unbridled and chaotic only to lead to terrified anguish and finally to resignation (Murtomäki 1993: 125).

I min analytiske fremstilling vil jeg belyse orkestreringen i denne sistesatsen og også knytte dette an til utviklingen i musikalsk karakter. Jeg har valgt ut tre partier for detaljert analyse, da jeg finner disse klanglig spesielt interessante: Takt 57-96, takt 218-317 og takt 441-527. Det er så mange interessante aspekter, både teksturalt og timbralt, i denne satsen at hele kunne vært gjenstand for detaljert næranalyse og fremdeles vært av stor interesse. Når et utvalg likevel er nødvendig av hensyn til oppgavens omfang, mener jeg at jeg gjennom detaljanalyse av disse tre partiene, samt et mer generelt overblikk over satsen som helhet, får belyst orkestreringen på en god måte. Før jeg kommer så langt, ønsker jeg imidlertid å kommentere satsens form i mer tradisjonell forstand.

Både Tawaststjerna og Barnett mener å kunne påvise en sonaterondo som den underliggende formen i denne fjerdesatsen. Tawaststjerna fremsetter formskjemaet: A-B-A1-C-A2-C1-A3-B2-A4-CODA, der særlig de to C-delene, og A2-delen de rammer inn, kan sies å ha et gjennomføringsaktig preg (Tawaststjerna III: 258). På et mer overordnet plan deler han satsen inn i fire hoveddeler: Takt 1-143 = eksposisjon (A-B-A1), takt 144-316 = gjennomføring (C-A2-C1), takt 317-440 = reprise (A3-B2-A4) og takt 441-527 = Coda. Han påpeker også at det i codaen benyttes materiale både fra B-delene og C-delene (Tawaststjerna III: 264). Å konkludere bombastisk med at formen i denne satsen utvetydig er en sonaterondo, rondo eller sonatesatsform, slik enkelte forskere har gjort, er imidlertid altfor enkelt. Som ofte er tilfellet med Sibelius' forhold til de klassiske formtyper, er også denne modifisert og flertydig. For eksempel representerer A-delene på ingen måte musikk med en typisk, lett gjenkjennelig ritornell-karakter, men snarere en stadig utvikling av mangefasettert og fragmentarisk tematisk materiale. Likevel er sonaterondo det mest nærliggende dersom man ønsker å knytte det musikalske forløpet opp mot et etablert formkonsept.

Det er også verdt å merke seg at satsens form kan knyttes til bueformen. Veijo Murtomäki er svært opptatt av dette. Han deler satsen i tre hoveddeler tilsvarende eksposisjon, trio/gjennomføring og reprise omkranset av en introduksjon før første del og en coda til slutt. Murtomäki påviser at det er en klar symmetri i formforløpet, som kretser rundt kjernen (A4), tilsvarende Tawaststjernas A2, nærmere bestemt takt 218-257. Murtomäki utdyper:

The form is arch-like, framed in that the centermost section of the second phase, i.e. section A4 is the axis of symmetry. It is the core of the entire movement as well as of the central phase [dvs. trio/gjennomføringsdelen]. The internal structures of the first and the third phase are a like, and so they frame the central phase. The introduction and the coda form the outer pillars (Murtomäki 1993: 119).

Jeg må si meg enig med Murtomäki, som mener at «rondo, sonata, arch form and symmetry are key concepts in describing the last movement» (Murtomäki 1993: 118).

I hele denne symfonien er tritonus-intervallet svært sentralt. I fjerdesatsen utvider Sibelius dette til også å gjelde toneartsforhold (Murtomäki 1993: 119). Murtomäki skriver at

the idea of the movement can be thought of as the creating and bringing to its head of a conflict between tritonally related keys. The conflict starts gradually, and not even the Trio is able to reverse this development despite its reconciliatory efforts. Neither does the recapitulation signify a traditional stabilization, dissolving of the conflict. Rather it continues the growth which leads to a catastrophe in the coda (Murtomäki 1993: 119-120).

I en orkestreringsanalytisk sammenheng er konflikten mellom tonearter i tritonus-avstand spesielt interessant der disse møtes i samklanger, og dermed kan karakteriseres som bitonalitet. Hvorvidt de ulike toneartene skilles også med hensyn til klangfarge og/eller tekstur, vil være en svært relevant problemstilling i denne analysen.

Finalen i Sibelius' fjerde symfoni åpner med ren strykerklang før treblåserne og horn kommer gradvis med fra takt 21 og utover. I denne takten presenterer Sibelius dessuten en klanglig overraskelse når han introduserer «glockenspiel», som med sin spinkle klokkeklang skaper en klar kontrast til de øvrige instrumentene i orkesteret. Man kunne kommentert de første 56 taktene inngående, bl.a. de dissonerende klangene, bruken av solocello og solofiolin, og de raske løpene i treblåseinstrumenter, horn og strykere, men jeg ønsker heller å legge vekt på partiet fra takt 57 til 91 fordi jeg finner dette klanglig enda mer interessant.

## **Takt 57-96. Dype strykere, bitonalitet og klanglige overraskelser**

(For noter se Eksempel 16 i appendiks)

I takt 57 setter strykerne i gang en iterativ bevegelse. Til tross for at alle spiller tremolo er det likevel lett å skille ut en melodisk forgrunn i cello fra takt 59. I takt 68 kommer også førstefiolinene med i lydbildet og dobler celloenes melodiske sekvens. De øvrige strykerne har minimal melodisk bevegelse. I takt 57-78 mener jeg altså å kunne argumentere for teksturtypen melodi med akkompagnement. I takt 75 stopper den hittil kontinuerlig oppadgående sekvensen. I stedet blir melodielementet liggende i samme tonale område og gjenta den samme melodiske figuren mer eller mindre identisk.

I takt 79 kommer et nytt element inn i lydbildet når første- og andrefløyte, samt førsteobo legger en utholdt tone på Eb, lagt i tre forskjellige oktaver. Da akkompagnementet har en tydelig A-durtonalitet gir denne Eb-en, som etter to og en halv takt går opp til G, en klar

bitonal følelse. Gitt tritonus-intervallets betydning i denne satsen er det ikke overraskende at det nettopp er et tritonus-forhold mellom de to toneartene A-dur og Eb-dur som manifesterer seg samtidig. Dette treblåserelementet gjentas fra takt 84 med de samme instrumentene, men i lengre noteverdier og over et orgelpunkt på Eb, oktavdoblet i stoppede horn. Pauke legger dessuten en virvel på A fra takt 86, noe som er med på å bekrefte det bitonale i dette partiet.

Ved opptakt til takt 89, når fløyter og førsteobo har spilt en utholdt G, gjentar de tonen G med en rask åttendedel før de springer en stor septim ned til Ab på slag en i takt 89. Samtidig går orgelpunktet i horn opp en halvtone fra Eb til E. Med tanke på de dype strykernes klare hentydning til E<sup>7</sup>-akkorden, både med åttendedeler E-G# i bratsj og D-E i cello, og kontrabassenes utholdte D og E, blir Ab her enharmonisk omtolket til G# og det bitonale preget opphører. Også paukene går opp til E og understreker E<sup>7</sup> som harmonisk grunnlag her. Fra andre slag i takt 89 kommer klokkespillet igjen med i lydbildet med motivet A-H-C#-H.

I takt 91 opphører fløytenes, førsteoboens og hornenes utholdte toner. Før de klinger helt ut, introduseres imidlertid et nytt, melodisk element med klarinettens solo. Denne klarinettsoloen begynner med toner i instrumentets laveste register før den plutselig spiller et raskt oppadgående løp basert på en brutt E<sup>7</sup>-firklang. Løpet strekker seg over tre oktaver og ender opp på en lang, utholdt trestrøken D i klarinettens lyseste register. Før løpet når toppen, opphører kontrabassenes utholdte bakgrunnsэлеment. Det eneste akkompagnerende elementet som er igjen er altså bratsjenes og celloenes åttendedeler, samt paukevirvel.

Når det gjelder bevegelsesmønstrene, er de iterative bevegelsene svært typiske for partiet fra takt 57-88. Det er særlig strykerne som gjør bruk av denne typen bevegelser med sin tremolo. Også åttendedelene i takt 89-96 grenser mot det iterative selv om to og to toner er bundet sammen da tempoet er høyt og bevegelsene derfor gjentas hurtig. Paukenes virvler fra takt 89 til takt 96 er også typisk iterative bevegelser. I blåsernes elementer, både fløyte-/oboelementet og hornenes orgelpunkt, gjøres det bruk av utholdte bevegelser, med unntak av den impulsive åttendedelen som initierer det store nedadgående septimspranget ved overgangen til takt 89. Kontrabassenes lange tone i takt 89-93 er selvsagt også en utholdt bevegelse. De fire tonene i klokkespill er et godt eksempel på mer impulsive bevegelser. Denne kontrasten i bevegelsestype er med på å skille de ulike elementene i den musikalske substansen fra hverandre.

Der blåserne kommer med i lydbildet, altså fra takt 79, blir det straks vanskeligere å bestemme forgrunn og bakgrunn. Derfor nøyer jeg meg i dette tilfellet med å si at det er flere

ulike elementer i musikken fra takt 79 til takt 96, og at disse har differensierte roller. Enkelte elementer er enklere å plassere: Hornenes orgelpunkt og åttendedelene i bratsj og cello fra takt 89 tilhører bakgrunnen. Klokkespillmotivet og klarinettsoloen tilhører utvilsomt den melodiske forgrunnen. Klarinettens voldsomme oppadgående gest, som dessuten er markert med *rinforzando* på toppen, er spesielt iørefallende rent gestisk, men også klanglig. Utenom dette er det vanskeligere å kategorisere de ulike elementene i takt 79-96 som forgrunn eller bakgrunn selv om skillelinjene mellom elementene stort sett er relativt skarpe.

I partiet fra takt 57 til takt 96 er det flere aspekter ved klangfargefordelingen som er verdt å merke seg. Det begynner utelukkende med strykere. Da ser jeg bort fra de avsluttende liggetonene i klarinett og horn som gradvis forsvinner ut av lydbildet. Disse er selvsagt ikke uten betydning da denne overlappingen mellom klanger og teksturer både preger lydbildet og er typisk for Sibelius, men jeg velger nå å fokusere på det nye som begynner i takt 57, altså strykeret elementet. Først ligger altså den melodiske bevegelsen i cello, mellom kontrabass og bratsj i register. Man skulle kanskje tro at melodien druknet i det raslende strykerhavet i og med at strykergruppen klanglig er så homogen. Det viser seg imidlertid at den lille kontrasten i klangfarge, partituranmerkningen «*poco marc.*» og den melodiske bevegelsen alene er nok til at denne stemmen skiller seg ut fra de øvrige. Når det er sagt, er klangfargen selvsagt homogen i takt 57-78 da det kun er strykeinstrumenter som deltar i lydbildet, og ingen spiller i et ekstremt register, med sordin eller med en annen spilleteknikk enn normal arco.

Når det gjelder strykerne, er det verdt å merke seg den overveiende mørke strykerklangen som dominerer hele partiet fra takt 57 til 96. Selv når fiolinene er med, beveger de seg aldri høyere enn tostrøken D. De tre dypeste strykerstemmene utgjør en sentral del av lydbildet i hele dette partiet, og andrefiolin beveger seg faktisk aldri over lille A. I forbindelse med den generelt mørke strykerklangen ønsker jeg også å kommentere kontrabassenes utholdte toner D og E i sekundavstand i takt 89-93. Tette dissonanser i et så dypt register er ofte problematiske av rent akustiske årsaker og kan lett oppfattes som grumsete. Det hjelper noe at tonen D kan spilles på løs streng. Denne tonen resonerer dermed bedre. I tillegg tydeliggjøres tonene i kontrabass av at celloene artikulerer de samme tonene med åttendedeler oktaven over. Kontrabassene spiller *pianissimo* og er vanskelige å skille ut i lydbildet, men dissonansen i et ekstremt dypt leie har likevel betydning for den klanglige utformingen.

Den første klangkontrasten kommer når treblåsernes utholdte element entrer lydbildet i takt 79. Her ønsker jeg særlig å kommentere to aspekter: klangfargefordelingen på de tre ulike

oktavene, og forholdet mellom tonalitet og klangfarge. Jeg mener bitonalitet egner seg spesielt godt til klangfargemessig kontrast og omvendt. Den timbrale og den tonale kontrasten forsterker effekten av hverandre. Her er dette dessuten markert ved en klar kontrast i bevegelse. Ved å la treblåserne, i dette tilfellet fløyte og obo, spille lange utholdte toner i Eb-dur, samtidig som strykerne rasler iterativt i A-dur, blir bitonaliteten mer fremtredende og klangfargekontrasten skarpere enn om alt hadde vært spilt av strykerne, eller om treblåserne også hadde spilt musikalsk materiale i en A-durtonalitet.

Når det gjelder de klanglige egenskapene ved treblåsernes Eb-durelement, så er fordelingen av de to fløytene og den ene oboen på de tre ulike oktavene av avgjørende betydning. Førstefløyte spiller i den øverste oktaven (trestrøken), førsteobo spiller i den midterste oktaven (tostøken) og andrefløyte spiller i den laveste oktaven (enstrøken). Fløyte har en langt mykere klang enn den spisse oboen. Ved å innhulle oboklangen med fløyte både over og under i register blir klangen mykere enn om oboen hadde vært på toppen eller i bunnen. Fløyte har relativt lite bærekraft i sitt laveste register, men selv om det kan være vanskelig å skille ut andrefløyte i lydbildet, påvirker dens tilstedeværelse likevel klangen. Topptonen i førstefløyte dominerer dette elementet, og det er først og fremst fløyteklangen som klinger ut, selv om oboen tilfører klangen en mer distinkt og spiss kjerne.

Bruken av klokkespill i denne satsen fortjener utvilsomt oppmerksomhet i en slik analytisk fremstilling. Det er interessant at klokkespillet kun spiller trinnvise toner under og over en sentraltone hver gang den opptrer i denne satsen. Andrew Barnett kaller dette motivet S-motivet, fordi det ser ut som en liggende S. S-motivet kan for eksempel være tonene H-A-H-C#-H, slik som i denne symfonisatsen, selv om det ofte begynner på den andre tonen. Barnett poengterer faktisk at Sibelius nettopp bruker motivet uten første tone ved flere anledninger (Barnett 2007: 23). Det viser seg at motivet går igjen, i en eller annen form, i de fleste verker av Sibelius, ofte på sentrale steder. Et av de mest slående er åpningen av selveste Finlandia-hymnen. Barnett spør seg «could this be Sibelius's musical signature, akin to B-A-C-H [...] or D-Es-C-H?» (Barnett 2007: 23). Videre skriver han at «it seems unlikely that the 'S-motif' was consciously employed for its symbolic meaning, but it is at least as central to Sibelius's style as the famous 'Grieg motif' [...] was for the Norwegian composer» (Barnett 2007: 23). Årsaken til at jeg legger så mye vekt på dette, er at motivet er så tydelig og eksplisitt i finalen av fjerdesymfoni når det er lagt i klokkespill. Klokkespillet opptrer ikke i noen av de øvrige satsene, eller noen av de andre symfoniene for den saks skyld, og når det brukes, spiller det

kun dette S-motivet i mer eller mindre fullstendig form. Det er fristende å hevde at Sibelius bevisst har villet markere dette motivet for dets symbolske verdi i nettopp denne symfonien, et verk som både han selv og mange musikkforskere anser å være komponistens mest personlige. Uansett tilfører klokkespillet en helt særegen og overraskende klangfarge i denne satsen, og jeg synes også det er verdt å kommentere nettopp det melodiske motivet fordi jeg mener det kan være en forbindelse mellom S-motivet og den spesielle klangfargen. Videre drøftinger om hvorvidt dette kan tolkes som Sibelius' musikalsk signatur, eller hvorvidt det har en dypere symbolsk mening, vil gå over i det spekulative. Derfor levner jeg disse spørsmålene ubesvarte i denne analytiske sammenhengen.

Til slutt ønsker jeg også å kommentere klarinettens avsluttende melodiske gest i takt 91-96. Det enormt store omfanget, det hurtige løpet, *rinforzando*en og den lange tonen i det ekstremt høye leiet til slutt gjør dette elementet, klanglig sett, like iørefallende som klokkespillet. Det begynner altså i klarinettens laveste register, det såkalte «*chalumeau*» - registeret. Klangen i dette leiet beskrives i Adlers orkestreringsbok som «*deep and rich*» (Adler 2002: 206). Etter å ha klatret gjennom mer eller mindre hele sitt omfang ender klarinetten på en utholdt D i sitt høyeste register. Adler karakteriserer klangen her som «*piercing*» og «*shrill*» (Adler 2002: 206). Selv om Adler hevder at klarinetten har «*the most homogeneous range of any of the woodwinds*» (Adler 2002: 206), er det unektelig relativt stor forskjell på en dyp og rik, og jeg vil legge til myk, klang på den ene siden og en skingrende, gjennomtrengende og ytterst skarp klang på den andre. I løpet av disse taktene presenteres klarinettens spektrum både registermessig og timbralt. Dynamikken, fra svakt til sterkt, med en innlagt *rfz*-markering mot toppen av løpet, er selvsagt også med på å påvirke klarinettens klanglige egenskaper i disse taktene.

I det videre forløpet etter takt 96 dominerer fremdeles strykernes og treblåsernes klangfarger, i tillegg til at klokkespillet har et par melodiske motiver. I partiet fra ca. takt 124 til takt 144 manifesterer bitonaliteten mellom A-dur og Eb-dur seg stadig tydeligere, og særlig i taktene 136-144 er det et klart skille mellom Eb-dur i strykeinstrumenter, horn og timpani, og A-dur i fløyte, obo og klarinett. Også her utnytter altså Sibelius den tette forbindelsen mellom klanglig kontrast og bitonalitet. Fra takt 144, der gjennomføringen begynner, har treblåserne to melodiske fraser over strykernes pendlende kvintakkompagnement. Hornkoralen i takt 159-167 gjør karakteren noe lysere, som et glimt av håp, før de nedadgående kromatiske og synkoperte frasene i strykerne fra takt 170 ser ut til å slukke det håpet. Fra takt 168 til takt 217 er det utelukkende strykeinstrumenter som utgjør lydbildet. Det kunne vært sagt langt mer om de over hundre taktene fra takt 97 til takt 217, men jeg ønsker heller å gå mer i detalj på det

etterfølgende partiet, takt 218-317. Her er orkestreringen spennende i tillegg til at dette partiet inneholder taktene som i Murtomäkis bueform utgjør kjernen i forløpet, og derfor kan sies å ha en sentral posisjon også formalt sett. Partiet er altså hentet fra gjennomføringsdelen. For å lette lesingen av analysen har jeg valgt å dele partiet i to: Takt 218-236 og takt 237-317.

## **Takt 218-317. Bemerkelsesverdig tutti og klangfargedialog**

(For noter se Eksempel 17 i appendiks)

### ***Takt 218-236***

I takt 218 skjer det en markant endring i musikkens tekstur og bevegelsesmønster. Etter at strykerne i det foregående partiet stort sett har basert seg på jevne halvnoder, på slagene eller synkopert, setter bratsj og cello i gang en hurtig, legato bølgebevegelse av raske noteverdier. Fra midten av takten føyer også andrefiolinene seg til. Førstefiolinene begynner med en lang F#, men blir med på de øvrige strykernes bølgebevegelse fra midt i takt 219. Kontrabassene spiller lange utholdte toner i takt 218-219 før de fra takt 220 spiller halvnoder på slag 3 i hver takt. De opp- og nedadgående bølgebevegelsene i fioliner, bratsj og cello, samt kontrabassenes halvnoder på slag tre, vedvarer til og med takt 236. Disse to strykerelementene utgjør to distinkte elementer i den musikalske substansen.

I tillegg kommer også samtlige treblåsere og horn, første- og tredje trombone og paukene med i lydbildet etter et lengre parti med utelukkende strykerklang. Fløyter, oboer og klarinetter spiller et av satsens sentrale motiver i takt 218-220, en lang, utholdt F# og et raskt kvintsprang fra C opp til en utholdt G. I disse tre taktene spiller fagotter, horn og tromboner utholdte liggetoner i bakgrunnen. Paukene spiller en virvel fra takt 218 til takt 222. I takt 221 kommer også andre trombone med i lydbildet, og fra denne takten spiller samtlige treblåsere, horn og tromboner lange, utholdte liggetoner. Den utholdte klangen er en C-durtreklang, som holdes i disse instrumentene til og med takt 236.

I takt 224 kommer et nytt element med i lydbildet når trompetene setter an en utholdt F# med et kraftig crescendo frem til opptakten til takt 230. Der spiller de en kort C som åttendedel før de blir liggende på en utholdt G som etter hvert forsvinner gradvis ut av lydbildet før den blir borte i takt 235. Interessant nok setter paukene an en virvel på G samtidig med trompetenes innsats (F#) i takt 224. Det er kun trompet og pauke som har det kraftige crescendoet. De øvrige instrumentene skal i følge partituret spille «sempre pp». Også den korte åttendedelen



som opptakt til 230 er doblet rytmisk i pauke, men fremdeles på G, før også denne blir liggende med en iterativ virvel. Paukene har, som trompet, diminuendo. Trompetmotivet, som er rytmisk og dynamisk doblet i pauke, er det samme motivet som treblåserne hadde i takt 218-220 og som gjenkjennes fra tidligere i satsen. Når trompettonen, som dissonerer med den underliggende C-durtonaliteten, vokser kraftig i volum, kommer den langt frem i lydbildet. Jeg velger å kategorisere trompetenes og paukenes element som et forgrunnselement, mens de utholdte blåserakkordene, strykerbølgene og kontrabassenes halvnoter er ulike elementer i teksturens bakgrunn.

Ett viktig element er imidlertid ikke omtalt, klokkespilltonene i takt 230-237. De jevne halvnotene med det karakteristiske S-motivet er en vesentlig del av lydbildets forgrunn her, og til tross for sin tilsynelatende spinkelhet kommer klokkespilllets toner godt frem selv om trompetene og paukene spiller *fff* og det er et tutti-parti.

Som jeg har nevnt flere ganger i min orkestreringsanalyse, er denne symfonien preget av å inneholde forbløffende lite tutti-klang. Takt 218-236 er imidlertid et sjeldent tutti, noe som nettopp derfor er verdt å påpeke. I tillegg er det interessant å se hvor klart Sibelius skiller de ulike teksturale elementene fra hverandre gjennom fordelingen av klangfarger. Bølgebevegelsen er utelukkende lagt i strykere, mens blåserne tar seg av de utholdte klangene. Treblåserne har en viktig rolle, men også horn og tromboner er sentrale instrumenter i disse liggetonene. Horn blander seg klanglig utmerket med treblåserne. Trombonene anses ofte å inneha en relativt distinkt klangfarge. Etter min mening gjelder dette først og fremst i sterke styrkegrader. Her spiller de først *ppp* og deretter *pp*, og gode trombonister kan frembringe en klang som i svakt volum minner om hornets. Adler skriver at trombonene egner seg til å gi «a warm harmonic background» (Adler 2002: 340), og det er nettopp slik tromboneklangen fungerer i dette tilfellet. Sibelius har gitt trombonene en styrkegrad svakere enn de øvrige blåserne i første del av dette partiet, sannsynligvis for at grovmessingklangen ikke skal stikke for mye ut. Trompetklangen i forgrunnen legges merke til umiddelbart som følge av dissonansen til de klanglige omgivelsene, og i kraft av en distinkt og skarp klangfarge, samt svært god bærekraft. Likevel er det først som følge av det sterke crescendoet at dette forgrunnselementet virkelig står klanglig ut fra bakgrunnen.

Når Sibelius først tyr til et tutti-parti i denne symfonien, spiller de fleste instrumentene pianissimo. Det er også verdt å merke seg at dette kan karakteriseres som en mørk tutti-klang. Fløyter, oboer og fagotter er lagt i sitt dypeste register, og også klarinettene ligger relativt lavt

her. I likhet med treblåserne ligger heller ikke strykerne spesielt høyt i registeret. Til tross for C-dur-underlaget er dette på ingen måte et briljant, lyst og resonerende tutti, men kan snarere beskrives som klanglig mørkt og dust. Klokkespillet som kommer inn i takt 230, blir da en ekstra stor kontrast med sin lyse klokkeklang. Kontrasten i register og klangfarge gjør at klokkespillet kommer godt frem i lydbildet.

### ***Takt 237-317***

I takt 237-238 skjer det et klart brudd i tekstur og klangfarge. Fra en tutti-klang med utholdte blåserakkorder, legato strykerbølger, paukevirvel og klokkespilltoner, blir teksturen plutselig tynnet ut til utelukkende å bestå av stryker-pizzicato i jevne fjerdedeler. Takt 237 er en overgangstakt der klokkespill spiller sin siste tone og paukene spiller fjerdedeler, samtidig som fløyter og klarinetter har et motiv på tre toner: et stort sprang opp til en sekunddissonans og ned igjen, også dette et motiv fra tidligere i satsen. Fra takt 238 til takt 257 er det, med unntak av trillemotivet i fioliner arco i takt 244-245, kun strykernes pizzicatoer som utgjør lydbildet. Fra takt 248 tynnes den musikalske substansen maksimalt ut, og i takt 249-250 er det kun førstefiolinene som spiller, før bratsjene og celloene tar over unisont i takt 251.

Til tross for at musikken fra takt 237 til 257, foruten det allerede nevnte trillemotivet i fioliner arco i takt 244-245, utelukkende består av pizzicato-klang i strykeinstrumenter, varierer Sibelius klangen ved å veksle mellom ulike strykeinstrumenter og ulike registre i dette elementet. I takt 249-250, der kun førstefiolinene spiller pizzicato, er klangen tynn og spinkel, mens den er noe fyldigere når bratsj og cello spiller unisont i de etterfølgende taktene. Variasjonen i doblinger, register og tekstural og klanglig fylde fortsetter helt frem til takt 316.

Fra takt 258 utgjør strykernes pizzicatoer et bakgrunnsakkompagnement for oboenes kromatiske forholdningsdialog. Andreobo spiller jevne halvnoter på slagene, mens førsteobo spiller synkopert i forhold til disse. Oboenes oppadgående sekvens i takt 259-261 besvares av et motiv i klarinetter, akkompagnert av fagotter og førstehorn, i takt 262-266. Dette gjentar seg deretter når oboene spiller en ny oppadgående forholdningssekvens i takt 266-269, og klarinetter, fagotter og førstehorn svarer i takt 270-274. En tredje oppadgående sekvens i oboer følger fra takt 274. Denne gangen får sekvensen en slags oppløsning til H i takt 281.

I partiet fra takt 283-302 spiller fioliner og treblåsere annenhver melodiske ytring over pizzicato-akkompagnementet som fremdeles går uavbrutt, nærmest som en «perpetuum mobile» i jevne fjerdedeler i de dypere strykerstemmene, samt et orgelpunkt på H som legges

i horn fra takt 281. I de ca. 15 siste taktene av dette partiet, altså takt 302-317 interagerer strykerne og treblåserne mer med hverandre. De to melodiske elementene og det klart definerte akkompagnementet i stryker-pizzicato, gjør at det i disse taktene er mulig å argumentere for Pistons teksturtype «secondary melody», en tekstur bestående av melodi, motmelodi og akkompagnement. Der motmelodien i treblåserne kommer inn i takt 304, føyer også par av horn seg til dette elementet, som for øvrig består av fløyte, obo og fagott. Hvert instrumentpar spiller overveiende i parallelle terser i denne motmelodien. I takt 316-317 har klokkespill sitt melodiske motiv, denne gang doblet i klarinett. Tre paukeslag og det tretonige motivet i strykere, bestående av et stort oppadgående sprang til en sekunddissonans og ned igjen, markerer overgangen fra gjennomføringsdelen til reprisen.

Det er en fascinerende kontrast i klangfarge i partiet fra takt 258 til takt 281, mellom oboer på den ene siden og klarinett, førstehorn og fagott på den andre. Oboene innehar en av orkesterets aller skarpeste og spisseste klangfarger. De gnissende dissonansene som oppstår i forholdningsrekkene i dette elementet og den krasse klangfargen underbygger hverandre. Resultatet er at klangen i dette elementet er svært distinkt, skarp og gjennomtrengende. I svarene er klangen langt mykere. Klarinettens tonekvalitet i sitt laveste register beskrives gjerne som myk, rund og dyp. Hornklangen får en lignende karakteristikk av Rimskij-Korsakov som hevder den er «soft, poetical and full of beauty» (Rimskij-Korsakov 1964: 24). Fagottene tilhører samme dobbelt rørblad – familie som oboen og har derfor en skarpere klangfarge. Når det er sagt, er fagott, i likhet med horn, et instrument som klanglig blander seg spesielt godt med andre instrumenter (se Sandell m.fl.). I relativt svake styrkegrader og i et mellomregister innehar de derfor ikke mye av den nevnte skarpheten i klangen, men evner derimot å blande seg med klarinettens og hornenes myke klang. Den myke og dype klangen i dette svaret blir nærmest som en diametral motsetning til oboenes skarpe, lyse og gjennomtrengende klangfarge. Dette er en tydelig klangfargedialog mellom myk og skarp klang som minner om dem vi finner mange av i førstesatsen av femte symfoni.

Oboklangen er høyst interessant også senere i dette partiet, nærmere bestemt fra takt 304. Treblåsernes motmelodi har i mine ører en myk og resonerende klang til tross for at oboklangen utgjør en sentral ingrediens i den totale klanglige utformingen av dette elementet. Det er ikke mye av skarpheten i obotonen som gjenkjennes her. Årsaken er formodentlig at oboene er doblet oktaven under av horn i dette partiet. Også det faktum at fløytene, fra takt 307, doubler oboene oktaven over, påvirker klangen. At oboene rammes inn av to instrumenter med langt mykere og rundere klangfarge, er med på å kamuflere den skarpe egenskapen i

oboens klang. Klangfargesammensetningen gir en spesielt vellykket klanglig utforming i dette elementet, og den sangbare treblåsermelodien klinger fyldig og varmt. Dette blir også en kontrast til fiolinenes lyse og tynne klang i det andre melodiske elementet i disse taktene.

Etter takt 317 gjentar Sibelius en del av de klanglige virkemidlene fra tidligere i satsen. Mange solistiske innslag i treblåseinstrumenter og horn preger lydbildet. Blant annet vender den ekspressive klarinettgesten tilbake i takt 324-330. Fra takt 349 gjentas også strykernes raslende tremolo, som gjenkjennes fra takt 57 og utover. Også denne gangen får de følge av det utholdte elementet i fløyte og obo, og den bitonale kombinasjonen av A-dur og Eb-dur manifesterer seg på ny. Det kunne vært sagt mye mer også om dette partiet, men jeg nøyer meg med å konstatere at det leder inn i en lengre oppbygging mot klimakset i takt 435-440. Denne oppbyggingen preges, som så mye av det musikalske materialet i denne symfonien, av mange solistiske innslag. Det som skiller dette partiet fra øvrige solistiske partier i symfonien, er imidlertid at også horn og grovmessing har viktige roller. Det kulminerer med en *fff*-akkord tutti (minus obo) fra takt 437 og et siste klokkespillmotiv i taktene etter, mens den kraftige akkorden dempes gradvis. I takt 441 begynner Codaen som jeg nå skal behandle mer i detalj.

### **Takt 441-527. «Veien til tomheten»**

(For noter se Eksempel 18 i appendiks)

Den mørke avslutningen av Sibelius' fjerde symfoni har gitt opphav til mange interessante metaforiske beskrivelser. Murtomäki beskriver denne sistesatsen som «a joyous finale with a catastrophe» (Murtomäki 1993: 118). Tawaststjerna skriver om codaen at

det her ikke er snakk om en demonisk aktivisering som i andresatsens Doppio piu lento – avslutning. Snarere passiviseres tonespråket gradvis fra opprørskhet og fortvilelse til kapitulasjon og resignasjon. Hvor fortvilet kaster ikke strykerne seg inn i det kromatiske synkopestupet, hvor ulykkeforutseende klinger ikke den nedadgående store septimen, som er delt mellom trompeter og tromboner! (Tawaststjerna III: 264).

Videre påpeker Tawaststjerna at det dramatiske nedadgående spranget på en stor septim i den dundrende messingen i takt 443-449 er det samme intervallspranget som når dødsdommen kunngjøres i tonediktet «Till Eulenspiegel» av Richard Strauss. Partiet som følger etter at strykerne har kadensert til a-moll i takt 483 beskrives av Tawaststjerna som «veien til tomheten» og han skriver at

som dødsrikets fugl spiller solofløyten tersmotivet sitt tre ganger [...] og oboen svarer med en stikkende stor septim. Når komponisten når siste stopp på sin Via dolorosa, klinger den enkleste av alle kadens-formler i koraltemaets rytme. I den etterfølgende stillheten gjentas en a-molltreklang i samme rytmikk, – og så enda to ganger (Tawaststjerna III: 265).

Andrew Barnett mener at «the symphony ends not in tragedy, but in resignation» (Barnett 2007: 212), mens dirigenten Leif Segerstam opplever slutten som et begravellesfølge som passerer lytteren og forsvinner i det fjerne («4. symfoni» på [www.sibelius.fi](http://www.sibelius.fi)).

Metaforer som død og tragedie, og ikke minst resignasjon og oppgitthet går igjen i beskrivelsene av denne symfoniavslutningen. Det finnes imidlertid enkelte som opplever det helt annerledes. I følge nettstedet [www.sibelius.fi](http://www.sibelius.fi) finner dirigentene Osmo Vänskä og Neeme Järvi slutten optimistisk («4. symfoni» på [www.sibelius.fi](http://www.sibelius.fi)). Dette kan tyde på at den musikalske karakteren er tvetydig. De fleste vil nok likevel være enige i at symfonien ikke har noen munter og optimistisk slutt. Jeg vil nå analysere hvordan orkestreringen er utformet når «katastrofen» inntreffer, og alt som er igjen er «veien til tomheten».

Etter den voldsomme tuttiutblåsningen står kun desperate strykere igjen i lydbildet når codaen begynner i takt 441. Strykernes nedadgående, kromatiske og synkoperte forholdningssekvens avløses i takt 443-449 av et dundrende messingmotiv, først en crescendoende, utholdt trompettone som ender med en kort åttendedel ved opptakten til takt 446. Denne etterfølges av en kraftig trombonetone en oktav+stor septim lavere i takt 446-449. Dette store septimspranget gjenkjennes fra tidligere i symfonien, bl.a. fra treblåserelementet i takt 88-89 som jeg har omtalt i denne analysen. Trombonenes tone i takt 446-449 er markert med et diminuendo ned til styrkegraden piano i løpet av de neste taktene. Bak dette spiller paukene en virvel på A med et dynamisk svell fra *pp* til *ff* og tilbake igjen.

Fra takt 449 kommer en ny nedadgående kromatisk og synkopert forholdningssekvens i strykeinstrumenter, før fløyter og oboer svarer med et kort, oppadgående, oktavdoblet melodisk tersmotiv i takt 452-453. Etter dette klatrer strykerne to ganger i oppadgående kromatiske og synkoperte sekvenser (takt 453-456 og takt 457-460), begge ganger avbrutt av treblåseinstrumentenes oppadgående motiv. En ny oppadgående sekvens i strykeinstrumenter starter i takt 461, men snur i takt 463 og vender nedover før den avsluttes med en autentisk kadens i e-moll i takt 466-467.

I takt 468-478 spiller fløyter, oboer og klarinetter sitt oppadgående tersmotiv, det samme som i takt 452-462. Stoppede horn svarer med parallellførte, kromatisk nedadgående mollakkorder i førsteomvending, i en stigende sekvens. Først svarer hornene i treblåsernes pause, deretter fortettes innsatsene slik at horn starter før treblåsermotivet er ferdig. På denne andre av hornenes innsatser får de følge av førstefagott. Siste gang, i takt 476, settes treblåserne og de

stoppede hornene an samtidig. Dette avløses av de dype strykerne i takt 478, som etter en ny synkopert, nedadgående sekvens, kadenserer i symfoniens hovedtoneart a-moll i takt 483. To nedadgående kromatiske sekvenser i strykerne følger i takt 484-492. I takt 493 endrer strykerne bevegelsestype og går over til en iterativ tremolo. Fiolinene og bratsjene har melodisk stillstand, mens celloene og kontrabassene spiller en trinnvis oppadgående melodisk mollskala. Det ender med tre utholdte akkorder i takt 497-499.

I løpet av takt 500-512 spør førstefløyten tre ganger med sitt oppadgående tersmotiv. Det var dette fløytemotivet som ga Tawaststjerna assosiasjoner til dødsrikets fugl. Hver gang svarer oboen med et iørefallende nedadgående sprang på en stor septim, et intervall som gjenkjennes fra flere partier tidligere i symfonien. Strykerne føyer seg til fløytenes motiv med motbevegelse, men samme rytme. Dette skjer først i andre halvdel av motivet i takt 505-506, deretter er de delaktige i hele motivet i takt 508-510. I takt 511, når oboen har sprunget en stor septim ned for tredje og siste gang, kommer en siste synkopert bevegelse i strykerne før en ny kadens til a-moll i takt 515, og de avsluttende, homofone akkordene. I takt 516-519 er det en veksling mellom dominant og tonika i kadensen i «koraltemaets rytme». Det hele avsluttes i takt 522-527 med åtte mørke a-mollakkorder.

Teksturen i codaen preges av at det er svært få elementer samtidig tilstede. I bunn og grunn kan det kokes ned til strykernes synkopeelement og diverse solistiske treblåserinnslag. Strykernes synkoperte tekstur, som er veldig sentral i denne codaen, kan, til tross for synkopene, betegnes som teksturtypen «part-writing», men der den ene stemmen er rytmisk forskjøvet. Denne typen avløses av det kraftige messingmotivet, diverse treblåsermotiver og de parallellførte mollakkordene i horn. Strykernes tremoloparti fra takt 493 skiller seg, rent teksturalt, fra omgivelsene ved å gjøre bruk av en annen bevegelsestype.

Det er strykeinstrumentenes klangfarge som dominerer avslutningen av denne satsen. Rent klanglig er kanskje de øvrige klangfargeelementene likevel enda mer spennende. Først vil jeg gjerne kommentere messingmotivet i trompet og trombone. Som nevnt påpeker Tawaststjerna likheten med tilsvarende intervall i tonediktet «Till Eulenspiegel» av Richard Strauss. Det store spranget er selvsagt dramatisk i seg selv, men valget av klangfarger øker dette elementets dramatiske tyngde vesentlig. Først to trompeter unisont og deretter tre tromboner unisont, kombinert med det kraftige crescendoet opp til *ff* i trompeter og den like kraftige fortissimo-ansatsen i tromboner, gjør klangen voldsom, kraftig, upolert og nærmest brutal i dette motivet. Klangene i disse grovmessinginstrumentene, spesielt i en slik musikalsk

sammenheng (mellom to kromatisk nedadgående synkope-sekvenser i strykere og kun akkompagnert av paukevirvel) er usedvanlig dramatisk. Messinginstrumentene har hatt en, til Sibelius å være, svært liten rolle i denne symfonien, men her trår de til med all sin kraft og brutale styrke. Assosiasjonene til skjebnens dødsbudskap blir spesielt nærliggende som følge av likheten med Strauss' musikk som bærer en lignende betydning, men selv om man ikke kjenner denne referansen, vil jeg påstå at det store melodiske spranget og den voldsomme, forvrengte messingklangen i alle tilfeller kan skape assosiasjoner til noe mørkt og uhyggelig.

Tersmotivene i treblåseinstrumentene kommer i tre ulike klangsammensetninger i løpet av denne codaen. Første forekomst er lagt i to fløyter og obo, med samme fordeling som i takt 79. Deretter er elementet enda mer brettet ut i takt 468-478, når fløyter, oboer og klarinetter spiller oktavdoblet i fire ulike oktaver. Til slutt klinger motivet kun i en enslig førstefløyte. Jeg ønsker særlig å gripe tak i den andre klanglige forekomsten, altså der alle de tre lyseste treblåseinstrumentene spiller. På toppen spiller førstefløyte alene i trestrøken oktav. I tostrøken oktav spiller førsteobo og førsteklarinett. Andrefløyte og andreobo tar seg av enstrøken D, mens andreklarinetten spiller den nederste oktaven. Også denne gangen pakkes altså oboklangen inn av mykere klang både over og under, formodentlig for å myke opp dette instrumentets klanglige skarphet. Å legge et element oktavdoblet over en avstand på tre oktaver gir mer klanglig dybde og romlighet. I denne klangsammensetningen er klarinettens klangfarge mest fremtredende i bunnen av klangen, mens fløyteklangen dominerer på toppen. Oboens klang pakkes så godt inn at den har liten, men ikke på langt nær ubetydelig, påvirkning på den totale klanglige utformingen. Den totale klangen oppleves som myk, men likevel klar. Mot denne myke, klare og romlige treblåserklangen står de stoppede hornenes skarpe og nasale klangfarge. Den gradvise fortettingen av innsatsene i takt 468-478 viser tydelig den klare forskjellen mellom disse to klangene. De parallellførte molltreklangene fargelagt med de stoppede hornenes særegne klangfarge gir musikken en spesielt uhyggelig karakter. Den stoppede hornklangen kan karakteriseres som skarp, og Rimskij-Korsakov skriver at «resonance is greatly reduced, the silvery tone of the instrument so lost and a timbre resembling that of the oboe and Eng. horn is approached» (Rimskij-Korsakov 1964: 26). Dialogen mellom myk og skarp klangfarge gjør seg altså gjeldende også her.

Det bredt anlagte treblåsermotivet i fløyter, klarinetter og oboer har også betydning for virkningen av den siste forekomsten av det sentrale tersmotivet. Etter den store treblåserklangen i takt 468-478 blir kontrasten og dermed effekten spesielt stor når dette tersmotivet kommer siste gang i en enslig solofløyte. Fløytens klangfarge er etter min mening helt

avgjørende for at Tawaststjerna skriver om dødsrikets fugl. Fløyten må, historisk sett, regnes som et spesielt yndet instrument i fremstilling av fuglesang og fuglekvitter. Det finnes en rekke eksempler på dette helt fra barokken, for eksempel arien «Sweet bird» fra G. F. Händels pastorale ode «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato». I tillegg kan «Fuglen» i Sergej Prokofjevs «Peter og Ulven» og «Le Merle Noir» (Svarttrosten) for fløyte og piano av Olivier Messiaen, trekkes frem som eksempler på nyere «fuglemusikk» der fløyte spiller en spesielt sentral rolle. Register, klangfarge og evnen til å spille raske figurer og ornamenter er nok faktorer som har gjort fløyten spesielt egnet til å portrettere fuglekvitter. Tawaststjernas valg av fuglemetaforen er nok derfor langt ifra tilfeldig, men kan knyttes til fløyteklangen og dens egenskaper og historiske konnotasjoner.

Den «stikkende store septimen» Tawaststjerna snakker om (Tawaststjerna III: 265) blir spesielt stikkende som følge av oboens skarpe og nasale klangfarge. Klangkontrasten er påtakelig også mellom fløytens myke, klare klang og oboens spisse og stikkende toner. Jeg opplever oboens svar på fløytens spørrende motiver som nådeløse, og som den endelige bekræftelsen på at dette ikke kan ende med annet enn resignasjon. Etter disse treblåseryttringene ender satsen, og hele symfonien, med ren, mørk strykerklang.

### **Oppsummering av orkestreringen i fjerde sats**

I likhet med de øvrige satsene i Sibelius' fjerde symfoni preges også finalen av mange solistiske innslag og flere partier med kammermusikalsk orkestrering. Når det er sagt, skiller fjerdesatsen seg noe fra de tre øvrige satsene ved at det er noe flere tutti- og quasi tutti-partier (for eksempel 218-236, 338-341, 434-440), ved at messinginstrumentene har en noe større rolle og også blir tillagt sentralt melodisk materiale, og ved at det introduseres et nytt, kontrasterende klanglig element i form av «glockenspiel». Dette til tross er det liten tvil om at strykeinstrumentenes og treblåseinstrumentenes klangfarge dominerer også denne satsen.

Codaen er på mange måter betegnende for den klanglige og teksturale utformingen i satsen og faktisk også symfonien som helhet. Den mørke strykerklngen kombinert med solistiske innslag i lyse treblåseinstrumenter må kunne betegnes som denne symfoniens tonikalske klangfarge. Disse klangene gjennomsyrrer alle symfoniens fire satser. Avslutningen er også betegnende for symfonien som helhet ved at instrumentgruppene i stor grad holdes adskilte fra hverandre i en tynn og oversiktlig tekstur. Jeg har omtalt dette som en kammermusikalsk orkestrering, og denne manifesterer seg en siste gang i denne codaen.



## **KAPITTEL 4:**

# **Oppsummerende momenter og en utvidelse av perspektivet**

Som det har kommet frem av denne oppgaven er de to symfoniene Sibelius publiserte på 1910-tallet, henholdsvis nummer fire og fem, ytterst forskjellige hva angår musikalsk karakter og uttrykk. Analysene av orkestreringens utforming har vist at det også på dette området er vesentlige forskjeller. Jeg vil nå oppsummere noen av hovedpoengene fra analysene, komme med noen betraktninger angående Sibelius' orkestreringsstil og drøfte hvordan denne forholder seg til hovedretningene av orkestrering på 1800-tallet.

### **Psykologisk drama og kosmisk triumf**

«Fjerde og femte symfoni er på mange måter hverandres motsetninger. I den fjerde reflekterer Sibelius på en 'ekspresjonistisk' måte skiftende sjelstilstander; i den femte vender han blikket ut fra sitt innerste indre, opp, mot verden, mot vårlige lysfenomener og enda lenger, mot kosmos» (Tawaststjerna IV: 351). «Fjerde symfoni, denne freudske neddykkingen i menneskesjelen, er, sin abstrakte natur til tross, jeg-sentrert» (Tawaststjerna IV: 353). «Billedlig synes jeg denne musikken er forbundet med Edvard Munchs syn på livets og dødens mysterier, menneskets angst og ensomhet» (Tawaststjerna IV: 352). «Femte symfoni beveger seg i kosmos, langt fra mennesket» (Tawaststjerna IV: 353). En rekke sitater fra et bredt spekter av musikkforskere og andre kunne vært trukket frem for å støtte opp under disse uttalelsene fra Erik Tawaststjernas referanseverk om Sibelius, og det viser seg å være en forbausende stor intersubjektiv enighet om den musikalske karakterens natur i disse to verkene. Interessant nok reflekteres dette også i måten orkestreringen er utformet på.

En av de mest grunnleggende forskjellene i orkestreringens utforming mellom Sibelius' fjerde og femte symfoni ligger i vektingen mellom det enslige soloinstrumentet på den ene siden og full tutti orkesterklang på den andre. Fjerde symfoni er gjennomsyret av solistiske innslag, særlig i treblåseinstrumenter, men også i for eksempel solo cello. I femte symfoni er det egentlig bare én lengre solo: fagottens lamenterende melodi i første sats. Derimot preges lydbildet i dette verket av å bygge seg opp mot stadig nye og ofte lange tutti-partier med stor

orkesterklang. I fjerde symfoni er den fulle orkesterklangen, med noen få unntak, nærmest totalt fraværende, og orkestreringen kan snarere karakteriseres som kammermusikalsk.

Det er verdt å merke seg at Sibelius selv betraktet sin fjerde symfoni som «psykologisk» (Tawaststjerna IV: 351), og denne oppfatningen av verket har overlevd et helt århundre. Etter min mening innebærer det en klar psykologisk effekt å anvende et soloinstrument, ofte tynt akkompagnert eller i et karrig lydlandskap, eller bare i samspill med andre, like solistiske og individuelle, melodiske linjer. Assosiasjoner til indre psykologiske forhold, sjelstilstander og «menneskets angst og ensomhet» er langt mer nærliggende når lydbildet preges av nettopp ensomme og ofte svært ekspressive solomelodier enn om lydbildet består av stor tutti orkesterklang. Åpningens ekspressive solo cello, et av orkesterets mest sjelfulle og uttrykksfulle instrumenter, samt de mange treblåsersoloene, særlig i den emosjonelt gripende tredje-satsen, kan stå som eksempler på denne effekten.

I Tawaststjernas omtale av fjerde symfoni dukker det opp en sjeldent detaljert observasjon av orkestreringens utforming:

Det moderate orkesterapparatet brukes kammermusikalsk adskilt, nærmest asketisk. Sibelius behandler ofte orkesterets tre instrumentgrupper som selvstendige kammerensembler, eller kombinerer f. eks. en eller flere treblåserstemmer kontrapunktisk med noen strykerstemmer, eller bringer dem frem med soloer mot en stillestående strykerbakgrunn. Borte er det sibelianske messingbaserte klanggrunnlaget, den mettede tutti-klangen og den impresjonistisk skimrende fargen. Dette har blitt erstattet med teksturens fullstendige gjennomsiktighet [*läpikuultavuus* = gjennomhørbarhet...], lineær konsentrasjon, en ny intensitet og nyansering som realiseres innenfor et konsist volum og en konsis fargeskala. Bare en sjelden gang slår alle instrumentgruppene seg sammen i faktiske tutti, for så å gå i oppløsning igjen umiddelbart (Tawaststjerna III: 240).

Jeg synes dette sitatet oppsummerer mye av orkestreringens utforming i denne symfonien. Som nevnt mener Tawaststjerna at Sibelius i denne symfonien nærmer seg komponistene tilhørende den andre wienerskole. Han sammenligner den kammermusikalske orkestreringen med Arnold Schönbergs «Kammersymfoni» op. 9 og legger særlig vekt på det han, med henvisning til Adorno, kaller orkesterets «düstere Abblendung» (Tawaststjerna III: 240). Den dystre, mørke klangen kunne kanskje ført til en grumsete, massiv klang og tekstur, men, som Tawaststjerna uttrykker det, «Sibelius gjør mørket gjennomsiktig gjennom den dempede, kammermusikalske orkestreringen» (Tawaststjerna III: 238). Også Andrew Barnett påpeker det kammermusikalske i orkestreringen når han hevder at «although he [Sibelius] scored the work for full orchestra, he used it in a very economical fashion that is often compared to chamber music» (Barnett 2007: 211). Den anerkjente Sibelius-forskeren Robert Layton ser ut til å være enig, og hevder at «in this work he [Sibelius] distilled a language more economical and concentrated than in any other of his works (with the possible exception of *Tapiola*)»

(Layton 1992: 77) Det er tydelig at den kammermusikalske, gjennomsiktede og økonomiske orkestreringen Tawaststjerna, Barnett og andre forskere henviser til er et slående trekk ved denne symfonien. Dette er utvilsomt knyttet både til teksturens utforming og fordelingen av klangfarger, og manifesterer seg tydeligst i de mange solistiske innslagene.

I den motsatte enden av skalaen ligger altså lydbildet i femte symfoni, som preges av mange og lange tutti-partier og spesielt få solistiske innslag. Den mektige tutti-klangen og de store teksturale flatene skaper assosiasjoner til de store kosmiske størrelsene, og til blikket som vendes utover og ser verdens store naturfenomener og hinsides disse. Mye bunner i inntrykket av at det er store krefter i sving når hele orkesteret virker sammen. Det er vanskeligere å få assosiasjoner til det enkelte menneskets sjelelige problemer når musikken bygges opp til stadig nye, triumferende partier der hele orkesteret interagerer og trekker i samme retning. Fremdeles kan de ulike instrumentene og instrumentgruppene ha egne, selvstendige roller, men det er likevel orkesterapparatet som helhet som virker når den endelige triumfen nås til slutt. De store proporsjonene og det utadvendte uttrykket er selvsagt et resultat av en rekke aspekter ved musikkens utforming, som harmonikk, melodikk og dynamikk, men måten orkesterkreftene er distribuert på, er kanskje den aller mest essensielle faktoren. Den store tutti-klangen med messinginstrumenter i fremtredende roller er avgjørende i så måte.

## **Tonikalsk orkestrering**

I sammenheng med dette ønsker jeg igjen å henvise til begrepet tonikalsk orkestrering, som jeg, basert på James Hepokoskis idé om «tonic timbre», har introdusert i denne masteroppgaven. Hensikten med å bestemme en tonikalsk orkestrering er å forsøke å beskrive en slags grunnleggende og dominerende orkestreringsutforming, som kan sies å representere verket som helhet. Dette er ikke alltid like enkelt, og det er som regel mange kontrasterende klanglige utforminger i løpet av en symfoni eller et annet musikkverk av et visst format. Det er derfor viktig å forsøke å avgjøre hvilken klanglig utforming som dominerer og/eller hvordan orkestreringen er utformet i de mest sentrale partiene i et verk.

I femte symfoni er den tonikalske orkestreringens utforming preget av store teksturale flater, relativt langsom bevegelseshastighet, konsonerende samklanger, tutti orkesterklang og at messinginstrumentene har den mest fremtredende rollen i teksturens forgrunn. Allerede i åpningen av verket manifesterer denne klanglige utformingen seg når horn spiller

åpningsmotivet før det store lydlandskapet bretter seg ut i lange utholdte toner. Det er også en lignende orkestreringsmessig utforming det hele løser seg opp til i finalen, når svane hymnen leder inn i symfoniens endelige mål og triumf. Da har trompetene tatt en forgrunnsrolle i en stor tutti-klang. Teksturen preges også her av de store flatene og de utholdte bevegelsene.

Dette står i kontrast til det jeg velger å karakterisere som den tonikalske orkestreringen i fjerde symfoni. Denne preges av mørk strykerklang og av solistiske innslag i treblåseinstrumenter eller solo cello. Teksturen er ofte tynn, med melodilinjer som enten klinger tynt akkompagnert eller uakkompagnert, eller som interagerer kontrapunktisk med andre melodilinjer. Messingens rolle er sterkt neddempet i fjerde symfoni, noe som preger lydbildet vesentlig og utgjør en viktig forskjell mellom denne symfonien og den femte.

Jeg er av den oppfatning at bestemmelse av en tonikalsk orkestrering kan belyse orkestreringens utforming i verket som helhet. Den tonikalske orkestreringen illustrerer noen grunnleggende forskjeller mellom de to symfoniene jeg har analysert i denne oppgaven.

## **Metaforer og orkestrering**

Metaforiske forbindelser mellom musikkens domene og helt andre områder av menneskelig erfaring har vært et sentralt punkt i denne oppgaven. Dette har gjort seg gjeldende på flere måter. For det første har metaforiske forbindelser, særlig til taktile og visuelle erfaringer, vist seg å være svært nyttige i beskrivelse av orkestreringen generelt og klangfarger spesielt. Dessuten har jeg forsøkt å knytte orkestreringens utforming til persepsjonen av musikkens karakter slik dette kommer til uttrykk i sentrale Sibelius-forskeres metaforiske beskrivelser. Denne oppgaven er enda et prov på at metaforer ikke bare er uunngåelige i en musikk-analytisk sammenheng, men også svært nyttige.

Valg og fordeling av klangfarger, teksturens utforming og oppbygging, samt harmonikkens klanglige egenskaper er av avgjørende betydning når et musikkstykke oppfattes som for eksempel storslått og heroisk eller mørkt og innesluttet. Det er rimelig å anta at dette gjelder svært mye vestlig kunstmusikk. Gjennom metaforiske forbindelser mellom ulike konseptuelle domener kan man finne isomorfier eller analogier mellom klanglige aspekter i musikken og ulike verdier og dimensjoner i helt andre områder av menneskelig erfaring. Blant analogiene jeg har lagt vekt på i denne masteravhandlingen kan nevnes tilknytningen mellom lange

utholdte klanger i teksturens utforming og store vidstrakte naturlandskap, mellom fagottenes skarpe og snerrete klang i sitt dypeste register og skjebnens hardhet, og mellom tritonus-intervallets klanglige ustabilitet og en mer generell tyngdekraftløshet. Dette er bare tre eksempler på metaforiske forbindelser tilknyttet disse to symfoniene.

I tillegg tilkommer alle de musikalske konvensjonene i den vestlige kunstmusikken. For eksempel forbindes ofte hornklangen, i en gitt tekstural og harmonisk utforming, med pastoralitet, som følge av at dette instrumentet opp gjennom musikkhistorien har vært yndet i musikk som skal frembringe assosiasjoner til jakt eller naturidyll. Et annet eksempel er fløyteklangen, som gjerne velges når fugler og fuglekvisper skal gjengis i kunstmusikken, og oboen og de andre treblåserne som kan gi assosiasjoner til gjeterinstrumenter og hyrdene på marken. Dessuten er det også en auditiv likhet mellom disse instrumentenes klang og det de gir assosiasjoner til. Fløyteklangen kan klinge nærmest som fuglekvisper og oboens skarpe klang minner om gjeterhorn.

Ekstra sterk blir forbindelsen mellom musikkens klang og andre områder av menneskelig erfaring når flere aspekter ved musikkens utforming kan kobles direkte til elementer i et annet domene. Et godt eksempel er åpningen av femte symfoni når de store teksturale flatene, det «bukoliske signalet», de konsonerende samklangene, hornklangens sentrale rolle, og at «the pastoral winds» er enerådende i den musikalske substansen, alt kan peke i retning av pastoralitet og naturidyll.

I analysene av fjerde og femte symfoni har jeg, både på detaljplan og i et større perspektiv, vist hvordan orkestreringens utforming kan sies å legitimere persepsjonen av musikkens karakter slik den kommer frem gjennom metaforiske forbindelser til andre erfaringsområder. I fjerde symfoni bidrar de både registralt og klangfargemessig mørke klangene, de mange solistiske innslagene, og den dissonerende og ustabile harmonikken til at symfonien er blitt oppfattet som et mørkt psykologisk drama som ender i oppgitt resignasjon. I femte symfoni bidrar messinginstrumentenes fremskutte rolle i bredt anlagte tutti-klanger, store teksturale flater og overveiende konsonerende harmonikk til at verket assosieres med pastoralitet og naturidyll, men også til store kosmiske størrelser og et heroisk, storslått og utadvendt uttrykk. Den klare forbindelsen mellom orkestreringens utforming og de metaforiske beskrivelsene av hvordan den musikalske karakteren oppfattes, er like sterkt til stede i begge disse symfoniene.

## Sibeliansk orkestrering

Å analysere to symfonier av en komponist som skrev i alt syv symfonier, en rekke symfoniske dikt og annen orkestermusikk, gir selvsagt ikke tilstrekkelig grunnlag for å trekke noen konklusjoner om Sibelius' orkestreringsstil i hans produksjon som helhet. Likevel ønsker jeg å knytte mine analyser opp mot Sibelius' orkestreringsstil slik denne er blitt oppfattet. Av de få arbeidene som omhandler Sibelius' orkestrering ønsker jeg særlig å trekke frem den israelske forskeren Ron Weidbergs artikkel *Sonic Design in Jean Sibelius' Orchestral Music*. Weidberg har flere interessante poenger. Blant annet trekker han frem det han mener er Sibelius' fem «sonic groups» (Weidberg 2003: 217-218). Disse er:

Sonic Group 1 - String instruments: This group can be subdivided into activity registers, density of activity (such as rhythmic pattern) and type of sound production (such as *tremolo*). This group does not include the *pizzicato*, since plucked strings produce an entirely different sonority-type than do bowed strings and thus belong in a separate group. As his style develops, Sibelius tends not to let the strings play melodic-singing lines but usually lets them produce rich sonic textures of various shapes. [...]

Sonic Group 2 – Woodwinds: This group, which normally excludes the bassoons and the bass clarinet, produces most of Sibelius's melodic-singing lines. [...]

Sonic Group 3 – Plucked Strings: including *pizzicati* and harp. Though the harp is not present in Sibelius's Fourth and Fifth Symphonies, it appears frequently in the symphonic tone poems of the period. [...]

Sonic Group 4 – Pedal: This is one of the most prominent Sibelian features. The pedal group includes all brass instruments together with bassoons and the bass-clarinet.

Sonic Group 5 – Percussion: Timpani or bass drum. Sibelius's use of percussion as an independent sonic group is unique among his so-called late-Romantic contemporaries.

(Weidberg 2003: 217-218)

Jeg finner Weidbergs inndeling i klanggrupper svært interessant og relevant for å karakterisere de ulike klanggruppene og deres roller i Sibelius' generelle orkestreringsstil.

Videre skriver Weidberg at

Sibelius's methods of orchestration create these sonic groups, making each of them distinct and unique. These methods include the following:

(1) Sibelius avoids doubling one sonic group with another. For example, strings-winds doubling, not to mention horn-celli doubling, hardly occurs in his late orchestral output. [...] Most [...] orchestral music by the mature Sibelius, shows almost no exceptions to this 'rule'. One recalls the famous words of the composer, about offering 'pure spring water' rather than 'cocktails'.

(2) As his orchestral style matures, Sibelius becomes more consistent in avoiding an independent bass-line, and the bass usually merges into the chordal texture of the pedal group. This procedure reduces harmonic functionality, enhancing the pedal group's independence as an important – frequently the most important – component in the multisonic texture. This might explain why Sibelius usually avoids using the tuba in his later works.

(3) Sibelius consistently applies structural dynamic changes – *crescendo* and *diminuendo* – which form numerous fade-ins, fade-outs, and cross-fade effects. He uses these effects in a way similar to late twentieth-century mainstream composers, electronic music composers, and even contemporary sound-technicians. These dynamic procedures occur equally in all five of the main sonic groups, and within each group, each instrument can fade-in or fade-out independently, thus creating not only dynamic changes but also delicate changes in timbre.

(4) Sibelius is reluctant to begin or end a sonic group precisely on the beat, and this very often applies to individual instruments within the group as well. Instruments may enter on the beat, but as a rule they do not. In fact, regular meter often does not exist in most of his later orchestral music, in spite of his use of traditional notation (the only notation method he knew at the time). This and his voicing procedures highlight the very distinctive nature of sonic phrases as opposed to the metric nature of traditional melodic and harmonic phrases.

(5) The appearance of the pedal group is very often somewhat delayed, thus creating a strong structural statement when it eventually appears. This procedure [...] has many varieties; for example, at the beginning of the Fifth Symphony, where the strings make a delayed, dramatic entrance.

(Weidberg 2003: 218-219)

I en orkestreringsanalytisk oppgave som denne er det interessant å se hvilke av disse generelle trekkene som finnes igjen i de to symfoniene som her er analysert.

Det første punktet vil jeg uten tvil si er karakteristisk for den klanglige utformingen både i Symfoni nr. 4 og 5. Det er sjelden Sibelius dobler to klanggrupper med hverandre. Tvert i mot er det en klar tendens til at gruppene holdes adskilt med hensyn til rollene i den musikalske substansen. I fjerde symfoni er den kammermusikalske orkestreringen der gruppene holdes klart adskilte fra hverandre både i tid og i forhold til funksjon spesielt tydelig, men selv om lydbildet i femte symfoni ofte er mer sammensatt og preget av lengre tutti-partier, har de ulike klanggruppene likevel klart adskilte roller i den musikalske substansen. Det finnes selvsagt unntak, men dette trekket er svært karakteristisk.

I tillegg til klanglig segregering ønsker jeg gjerne å gripe tak i Weidbergs tredje, fjerde og femte poeng. De gradvise overgangene fra en klang til en annen ved at enkelte instrumenter toner inn samtidig som andre toner ut av lydbildet, er et trekk jeg synes er påtagelig i begge de to symfoniene jeg har analysert. Flere steder gjør Sibelius bruk av differensiert dynamikk for å oppnå de ønskede overgangseffektene. Dessuten er det typisk at for eksempel et orgelpunkt introduseres i teksturens bakgrunn før et element er ferdig. Dette orgelpunktet leder så inn i neste klanglige utforming. Også de asynkrone innsatsene av ulike elementer og at instrumenter sjelden introduseres akkurat på slaget, bidrar til å tilsløre klanglige overganger. Dette er utvilsomt et karakteristisk trekk ved Sibelius' orkestrering i fjerde og femte symfoni.

Også når det gjelder de ulike klanggruppenes roller treffer Weidberg spikeren på hodet. Svært ofte er det treblåserne som tillegges «the melodic-singing lines», mens strykerne er opptatt

med å skape «rich sonic textures of various types». Dette er nok aller tydeligst i femte symfoni. Som et eksempel kan førstesatsen i sin helhet nevnes. Kun i kortere avsnitt (takt 92-105 og noen kortere legato-fraser i takt 307-357) har strykerne sangbare melodiske linjer. I stedet presenterer de et vell av ulike tremolo-teksturer. I samme sats har også treblåserne svært mye av det melodiske materialet, selv om også messingene har viktige melodiske funksjoner i den teksturale forgrunnen. Heller ikke i sistesatsen har strykerne mange sangbare melodier. Unntaket er takt 407-436 der strykerne har lengre, ekspressive linjer. I tillegg doubler cello treblåserne på motmelodien til «svanehymnen» i takt 129-207. Bortsett fra dette spiller strykerne også i denne finalen mer tremoloteksturer og bakgrunnsflater enn melodisk legato. De har ofte melodisk materiale, men da er det pakket inn i en tremolotekstur eller lignende, som i åpningen av tredjesatsen. Det er et tydelig trekk ved orkestreringen i femte symfoni at andelen «melodic-singing lines» i strykeinstrumenter er svært begrenset, og at denne rollen snarere tilkommer treblåserne i ulike kombinasjoner og klangsammensetninger. I fjerde symfoni ser man også tendenser til at treblåserne har den største melodiske rollen, men i denne symfonien har strykerne langt flere lengre melodilinjene enn i femte symfoni. Åpningens melodi i solo cello og de lange strykerlinjene i takt 55-71 i første sats kan stå som eksempler. For øvrig er det viktig å presisere at selv om treblåserne har viktige melodiske roller både i fjerde og femte symfoni, er det klare forskjeller i hvordan gruppen fremstår. Der det i fjerde symfoni er snakk om solistiske roller, er det i femte symfoni snarere ulike *kombinasjoner* av de tre lyseste treblåseinstrumentene, med eller uten fagott og horn, som interagerer. I sistnevnte er det ofte hele treblåserkoret som synger de melodiske forgrunnsmelodiene.

Weidberg fremhever «the pedal group» som «one of the most prominent Sibelian features», og skriver at messinginstrumentene dominerer denne gruppen sammen med fagotter og bassklarinet. En subtil bruk av liggetoner og orgelpunkt er et karakteristisk trekk ved Sibelius' orkestrering også i Symfoni nr. 4 og 5. Jeg vil legge til at også kontrabassene deltar i denne funksjonen, selv om fagotter og messinginstrumenter, av hvilke særlig horn, dominerer denne klanggruppen i disse symfoniene. Jeg vil trekke frem andresatsen fra femte symfoni som et spesielt godt eksempel på Sibelius' subtile orgelpunktfunksjoner. Det er fascinerende hvordan det utholdte bakgrunnslandskapet stadig skifter lys og farge i denne satsen. Flere eksempler kunne vært trukket frem både fra fjerde og femte symfoni.

Bruken av pauke, særlig i femte symfoni bekrefter langt på vei Weidbergs påstand om at «Sibelius's use of percussion as an independent sonic group is unique among his so-called late-Romantic contemporaries». Paukestemmen i femte symfoni er usedvanlig variert, og



dette slagverkinstrumentet innehar mange ulike roller i løpet av symfoniens forløp. Til tider doubler paukene melodien rytme. Som eksempel kan nevnes takt 218-230 i førstesats. Ofte ligger de med lange virvler i bakgrunnen, enten som et selvstendig orgelpunkt eller interagerende med andre instrumenter i pedalgruppen. Stundom bruker Sibelius også paukene til å markere innsatser eller toneartsskift, som for eksempel i takt 39-40 i førstesats. I tillegg har paukene flere helt selvstendige innslag i denne symfonien, for eksempel takt 181-185 i andresats, der de har en dialog med førsteobo. Også i fjerde symfoni er bruken av pauke svært variert og original. Et sted som er verdt å trekke frem, er takt 77-80 i førstesats. Her har paukene en sterk *rfz*-markert ansats og en virvel med selvstendig dynamikk, uavhengig av de andre instrumentene. Det finnes en rekke eksempler på at slagverkgruppen, representert med paukene i disse to symfoniene, behandles som en individuell klanglig komponent og gruppe. I tillegg har selvsagt klokkespillet en selvstendig og viktig rolle i fjerde symfoni.

Når det gjelder Weidbergs tredje klanggruppe, «plucked strings», er denne spesielt iørefallende i andresats av femte symfoni. I denne satsen er strykernes pizzicato en viktig del av lydbildet gjennom store deler av forløpet, og har også en viktig melodisk rolle. I de øvrige satsene i femte symfoni, og i fjerde symfoni som helhet, er ikke denne gruppen like fremtredende, selv om det slående partiet fra takt 237 til 319 i finalen av fjerde symfoni kan nevnes. I dette partiet har den klimprende klanggruppen en selvstendig og sentral rolle.

De fleste av trekkene Ron Weidberg hevder er typiske for orkestreringen i Sibelius' sene orkesterverker, er altså til stede både i fjerde og femte symfoni. Til tross for at orkestreringens utforming er så forskjellig i de to symfoniene, er det altså flere trekk som knytter dem sammen og som kan sies å være sentrale komponenter i Sibelius' orkestreringsstil. Summen av alle disse karakteristiske trekkene gjør at Sibelius' orkesterverker klinger slik de gjør.

## **Sibelius' orkestrering i et historisk perspektiv**

I denne masteroppgavens første hovedkapittel skisserte jeg hovedlinjene i skillet mellom fransk og tysk orkestrering på 1800-tallet. Basert på mine analyser av Sibelius' fjerde og femte symfoni, samt Weidbergs informative artikkel, vil jeg nå plassere Sibelius' orkestrering i forhold til disse hovedretningene. Som jeg nevnte i innledningen viser Sibelius, i sine symfonier, en restriktiv holdning i forhold til instrumentariet. Dette knytter ham til Schumann, Brahms og de andre komponistene som, på orkestreringens område, kan sies å ha hatt

konserverne holdninger. I de symfoniske diktene, hvor Sibelius utvider sitt klanglige repertoar vesentlig, har han en besetning som minner mer om Berlioz' orkesterapparat. Det mest interessante er likevel å se på hvordan Sibelius' *behandling av orkesteret* plasserer seg i forhold til den franske og tyske orkestreringen på 1800-tallet.

Som det har kommet frem av denne masteroppgaven kjennetegnes Sibelius' orkestrering ofte av en tydelig klangfargemessig segregering. Dette gjelder orkestreringen i så vel fjerde som femte symfoni, i tillegg til at Weidberg trekker det frem som et generelt trekk ved Sibelius' orkestreringsstil. Som jeg har påpekt kan denne klanglige segregeringen foregå på to måter: Enten kan de ulike instrumentene eller instrumentgruppene holdes adskilt i musikkens tidsforløp og dermed ikke klinge samtidig overhodet, eller deres funksjoner i den musikalske substansen kan være differensierte fra hverandre. I det sistnevnte tilfellet kan altså instrumenter fra ulike grupper klinge samtidig, men rollene i teksturens ulike lag og elementer er klart adskilte med hensyn til klangfarge. I symfoni nr. 4 har jeg karakterisert orkestreringen som kammermusikalsk og hevdet at de ulike gruppene svært ofte holdes adskilte i tid og/eller med hensyn til funksjon. I symfoni nr. 5 er klangen ofte sammensatt med instrumenter fra ulike grupper, men sjelden på samme musikalske materiale eller i samme funksjon i lydbildet. Dette er utvilsomt et trekk som knytter Sibelius' orkestrering til den franske, italienske og russiske orkestreringen på 1800-tallet, som kjennetegnes nettopp ved klanglig segregering.

Det er nærliggende å tro at russiske komponisters orkestrering kan ha spilt en avgjørende rolle som påvirkningskilde til denne typen klangbehandling hos Sibelius. Flere forskere har hevdet en sterk påvirkning, ikke bare fra Tsjajkovskij, men også fra komponister tilknyttet Balakirev-kretsen, i Sibelius' første symfoni. Selv når han gikk bort fra et tonespråk og en musikalsk utforming som hadde direkte tilknytning til disse russerne, kan man tenke seg at han beholdt en del av de russiske komponistenes orkestreringsprinsipper. Både Tsjajkovskij og komponistene tilhørende «Mogutsjaja kutsjka» har klanglig segregering som et ideal.

Når det er sagt, er det også visse trekk som kan sies å peke i retning av den tyske orkestreringen på 1800-tallet. I tillegg til den overveiende sammenblandede klangen hvor instrumenter fra ulike instrumentgrupper kombineres både i tid og på det samme musikalske materialet, kjennetegnes den tyske orkestreringen først og fremst av polyfone teksturer, særlig i strykerstemmene. Studerer man de subtile og varierte strykerteksturene i Sibelius' fjerde og femte symfoni nærmere, oppdager man at det ofte er tette polyfone og overveiende kontrapunktiske linjer innad i dette elementet. Kanskje dette kan knyttes til de polyfone

strykerteksturene i Brahms' orkesterverker. I tillegg har Sibelius en tendens til å bruke horn som et slags klanglig bindemiddel, særlig i femte symfoni. Hans bruk av utholdte toner og orgelpunktfunksjoner er likevel langt mer subtil og variert enn det Carse kaller «ever-present horn parts» i den tyske orkestreringen, selv om det kanskje er en viss likhet på dette området. Det totale inntrykket av den klanglige utformingen er likevel at Sibelius' orkestrering i fjerde og femte symfoni ligger langt nærmere den franske og særlig den russiske orkestreringen.

Sibelius har også en viss tilknytning til Wagners orkestrering. Riktignok kan ikke de to komponistene sies å ha mye felles på estetisk grunnlag eller med hensyn til tonespråk, men det som knytter dem sammen er messinggruppens selvstendige og viktige rolle. I tillegg er det flere utforminger av orkestreringen i Sibelius' musikk som kan sies å være innovative og særegne. Sibelius søkte, i likhet med Wagner, stadig nye teksturale utforminger og klangfargemessige kombinasjoner og fordelinger, selv om han nok gikk enda lenger i de symfoniske diktene enn i symfoniene på dette punktet. Både Wagner og Sibelius var originale på orkestreringens område, om enn på hver sin måte og i hver sin tid.

Sibelius selv la, som seg hør og bør for en romantisk kunstnerpersonlighet og et nasjonalt ikon, stor vekt på den finske naturens betydning for sin behandling av orkesteret. Han uttalte en gang at «when we see those granite rocks we know why we are able to treat the orchestra as we do» (Hepokoski 1993: 28). Selv om Sibelius' orkestrering utvilsomt har trekk som gjør den unik, er den samtidig en videreføring av visse grunnleggende prinsipper fra en fransk og russisk orkestreringstradisjon som strekker seg tilbake til 1800-tallet, og kanskje enda lenger.

## Coda

Gjennom mine analyser håper jeg å ha belyst orkestreringens utforming i Sibelius' fjerde og femte symfoni. I et større perspektiv håper jeg også at jeg med denne oppgaven har satt fokus på et viktig felt som ikke har fått den oppmerksomheten det fortjener i musikkvitenskapen. Jeg har lansert noen analytiske tilnærmingsmåter som jeg håper kan inspirere til videre forskning på orkestrering og klang generelt, og på orkestreringens utforming i Sibelius' sene orkesterverker spesielt.



# Kilder

## Litteratur:

Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration* (Third edition). W. W. Norton & Company.

Barnett, Andrew. 2007. *Sibelius*. London: Yale University Press.

Benade, Arthur H. & Campbell, Murray. «Wind instruments» i «Acoustics» i *Grove Music Online*.  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00134pg4#S00134.4>) (Lesedato: 31.3.2011)

Berlioz, Hector og Strauss, Richard. 1991. *Treatise on Instrumentation (Traité d'instrumentation)* Oversatt til engelsk av Theodore Front. New York: Dover.

Burkholder, J. Peter. 2009. *A History of Western Music* (8th edition). New York: W.W. Norton & Company

Caclin, Anna m.fl. 2006. «Separate Neural Processing of Timbre Dimensions in Auditory Sensory Memory» i *Journal of Cognitive Neuroscience*. Vol. 18, Issue 12, s. 1959-1972 (December 2006).  
([http://www.brainmusic.org/EducationalActivitiesFolder/Caclin\\_timbre2006.pdf](http://www.brainmusic.org/EducationalActivitiesFolder/Caclin_timbre2006.pdf))

Campbell, Murray. «Timbre» i *Grove Music Online*.  
([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973?q=Timbre&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27973?q=Timbre&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)) (lesedato 28.03.2011)

Carpentier, Gregoire m.fl. 2010. «Predicting Timbre Features of Instrument Sound Combinations» i *Journal of New Music Research*. Vol. 39, No. 1, s. 47-61. (2010)  
(<http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/carpentier/pdf/Carpentier-JNMR-2010.pdf>)

Carse, Adam. 1925. *The History of Orchestration*. London.

Cook, Nicholas. 1994. *A guide to musical analysis*. (1987) Oxford University Press.

Darke, Graham. 2005. «Assessment of Timbre Using Verbal Attributes» i *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology. Montreal (Quebec) Canada 10. - 12.3 2005*.  
([http://www.oicrm.org/doc/2005/cim05/articles/DARKE\\_G\\_CIM05.pdf](http://www.oicrm.org/doc/2005/cim05/articles/DARKE_G_CIM05.pdf))

Disley, Alastair m.fl. 2006. «Timbral description of musical instruments» på 9<sup>th</sup> International Conference on Musical Perception and Cognition, Alma Mater Studiorum University of Bologna, August 22-26 2006.  
(<http://www.marcocosta.it/icmpc2006/pdfs/297.pdf>)

Disley, Alastair. 2004. «Spectral correlates of timbral semantics relating to the pipe organ» i *TMH-QPSR, KTH*, Vol. 46, s. 25-40 (2004).

- Eriksen, Asbjørn. 2008. *Sergej Rachmaninovs tre symfonier. En studie i struktur, plot og intertekstualitet*. Dr.philos. – avhandling. Universitetet i Oslo.
- Godøy, Rolf Inge. 1993. *Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk*. Manuskript ved Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Godøy, Rolf Inge og Lehman, Marc. 2010. *Musical Gestures. Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge
- Grey, John M. 1977. «Multidimensional perceptual scaling of musical timbres» i *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 61, No. 5, s. 1270-1277. (1977) (<http://505606.pbworks.com/f/JohnGrey.pdf>)
- Hepokoski, James. 1993. *Sibelius. Symphony No. 5*. Cambridge University Press
- Holoman, D. Kern. «19th century» i «Instrumentation and Orchestration» i *Grove Music Online*. ([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404?q=Instrumentation&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404?q=Instrumentation&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)) (lesedato 20.11.2009)
- Hopkins, G.W. og Griffiths, Paul. «Impressionism and later developments» i «Instrumentation and Orchestration» i *Grove Music Online*. ([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404?q=Instrumentation&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404?q=Instrumentation&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)) (lesedato 20.11.2009)
- Kendall, Roger & Carterette, Edward. 1993. «Identification and blend of timbres as a basis for orchestration» i *Contemporary Music Review*, Vol. 9. Issue 1, s. 51 – 67. (1993) (<http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a750938434>)
- Kilpeläinen, Kari. 1991. *The Jean Sibelius musical manuscripts at Helsinki University Library. A complete catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. 1980. *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Layton, Robert 1992. *The Master Musicians – Sibelius*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Lerdahl, Fred. 1987. «Timbral hierarchies» i *Contemporary Music Review*, Vol. 2. Issue 1, s. 135 – 160. (1987) (<http://www.informaworld.com/smpp/content~db=all~content=a793546306>)
- Marthinsen, Bjørnar. 2003. *Klang og tekstur i Sibelius' 7. symfoni*. Hovedoppgave ved Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Mathews, Paul 2006. *Orchestration – An Anthology of Writings*. New York.

- McAdams, Stephen og Cunible, Jean Christophe. 1992. «Perception of timbral analogies» i *Philosophical Transactions: Biological Sciences*. Vol. 336. No. 1278, Processing of Complex Sounds by the Auditory System (Jun. 29, 1992), s. 383-389. (<http://www.jstor.org/stable/55908?seq=1>)
- Murtomäki, Veijo. 1993. *Symphonic Unity. The development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Helsinki: Hakapaino Oy
- Piston, Walter. 1955. *Orchestration*. W. W. Norton & Company
- Rickards, Guy. 2008. *Jean Sibelius*. (1997) London: Phaidon.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. 1964. *Principles of Orchestration*. (1912) (Red. Maximilian Steinberg). Oversatt til engelsk av Edward Agate. New York: Dover.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Painokaari Oy. / Tammi.
- Sandell, Gregory J. 1991. «A Library of Orchestral Instrument Spectra» i *Proceedings of the 1991 International Computer Music Conference* (s. 98-101). San Francisco, California: Computer Music Association.
- Sandell, Gregory J. 1989. «Perception of concurrent timbres and implications for orchestration» i *Proceedings of the 1989 International Computer Music Conference* (s. 268-272). San Francisco, CA: The Computer Music Association.
- Slawson, Wayne. 1981. «The Color of Sound: A Theoretical Study in Musical Timbre» i *Music Theory Spectrum*, Vol. 3, s. 132-141. (1981) University of California Press. (<http://www.jstor.org/stable/746139>)
- Suomalainen, Kari. 1978. *Yrjö Suomalaisen musiikkipakinoita*. Helsinki: Otava.
- Spitzer, Michael. 2004. *Metaphor and Musical Thought*. The University of Chicago Press
- Stepanek, Jan. 2006. «Musical Sound Timbre: Verbal Description and Dimensions» i *Proc. of the 9th Int. Conference on Digital Audio Effects (DAFx-06), Montreal, Canada, September 18-20, 2006* ([http://www.dafx.ca/proceedings/papers/p\\_121.pdf](http://www.dafx.ca/proceedings/papers/p_121.pdf))
- Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius* (Bind II) (1967). Oversatt fra svensk til finsk av Erkki Salmenhaara i samarbeid med forfatteren. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius* (Bind III) (1971). Oversatt fra svensk til finsk av Erkki Salmenhaara i samarbeid med forfatteren. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius* (Bind IV) (1978). Oversatt fra svensk til finsk av Erkki Salmenhaara i samarbeid med forfatteren. Helsinki: Otava.

Weidberg, Ron. 2003. «Sonic Design in Jean Sibelius' Orchestral Music» i *Sibelius forum II : proceedings from the third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7-10, 2000* (Red. Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen and Veijo Murtomäki). Helsinki: Sibelius Academy

Wessel, David L. 1979. «Timbre Space as a musical Control Structure» i *Computer Music Journal*. Vol. 3. Issue 2, s. 45-52. (1979).  
(<http://www.jstor.org/stable/3680283>)

Whittall, Arnold. 2004. «The later symphonies» i *The Cambridge Companion to Sibelius*. (Red. Daniel M. Grimley). Cambridge University Press

### **Internettkilder uten kjent forfatter:**

Ordnett ([www.ordnett.no](http://www.ordnett.no))

Søkeordet «analyse»:

[http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=analyse&search\\_type=&publications=2&publications=3&publications=17&publications=20&publications=23&publications=33&publications=36&publications=1&publications=5&publications=11&publications=12&publications=18&publications=19&publications=21&publications=22&publications=9&publications=10&publications=7&publications=8&publications=15&publications=16](http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=analyse&search_type=&publications=2&publications=3&publications=17&publications=20&publications=23&publications=33&publications=36&publications=1&publications=5&publications=11&publications=12&publications=18&publications=19&publications=21&publications=22&publications=9&publications=10&publications=7&publications=8&publications=15&publications=16) (Lesedato 4.5.2010)

Oxford Music Online ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com))

Søkeordet «Timbre» i Oxford Dictionary of Music:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10276?q=Timbre&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10276?q=Timbre&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (Lesedato 4.5.2010)

Søkeordet «Horn fifths» i Grove Music Online:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13363?q=horn+fifths&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13363?q=horn+fifths&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (Lesedato 3.3.2011)

Sibelius ([www.sibelius.fi](http://www.sibelius.fi))

«Sinfonia 4 op. 63 (1911)»

[http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/ork\\_sinf\\_04.htm](http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/ork_sinf_04.htm) (Lesedato: 11.2.2011)

### **Muntlig kilde:**

Hallgjerd Aksnes. Forelesning 10.5.2010 kl. 15.30-16.30, Salen, ZEB-bygget. Steve Larsons forelesning «Motion, Metaphor, and Meaning in Chopin's Nocturne in Db major, Opus 27/2»

### **Partiturer:**

Berlioz, Hector. 1984: *Symphonie fantastique and Harold in Italy in Full Score*. New York: Dover.

Brahms, Johannes. 1974. *Johannes Brahms Complete Symphonies in Full Score*. New York: Dover



Schumann, Robert.

Symfoni nr. 1:

[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.1,\\_Op.38\\_%28Schumann,\\_Robert%29](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.1,_Op.38_%28Schumann,_Robert%29)  
(lesedato 20.11.2009)

Symfoni nr. 2:

[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.2,\\_Op.61\\_%28Schumann,\\_Robert%29](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.61_%28Schumann,_Robert%29)  
(lesedato 20.11.2009)

Symfoni nr. 3:

[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.3,\\_Op.97\\_%28Schumann,\\_Robert%29](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.3,_Op.97_%28Schumann,_Robert%29)  
(lesedato 20.11.2009)

Symfoni nr. 4:

[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.4,\\_Op.120\\_%28Schumann,\\_Robert%29](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.4,_Op.120_%28Schumann,_Robert%29)  
(lesedato 20.11.2009)

Sibelius, Jean 1911. *Symfoni nr. 4. Op. 63.* (Studienpartitur). Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek. Nr. 3326.

Sibelius, Jean 1919. *Symfoni nr. 5. Op. 82.* Wilhelm Hansen Edition. Nr. 2086.

Tchaikovsky, Peter Ilyitch. 1979. *Fourth, Fifth and Sixth Symphonies in Full Score.* New York: Dover

Wagner, Richard.

Forspill til «Tristan und Isolde»:

[http://imslp.org/wiki/Tristan\\_und\\_Isolde,\\_WWV\\_90\\_%28Wagner,\\_Richard%29](http://imslp.org/wiki/Tristan_und_Isolde,_WWV_90_%28Wagner,_Richard%29)  
(lesedato 20.11.2009)

**Lydopptak (referanseinnspillinger):**

«Sibelius. Symphonies 1 & 4» (CD). 1997. Lahti Symphony Orchestra. Dir: Osmo Vänskä. BIS (CD-861 DIGITAL)

«Sibelius. Symphony No. 5. Original and Final Versions» (CD). 1997. Lahti Symphony Orchestra. Dir: Osmo Vänskä. BIS (CD-863 DIGITAL)

**Film:**

«Sibelius. Symphony No. 5» (DVD). 2008. Oslo Filharmonien. Dir: Jukka-Pekka Saraste. Nordisk Film.



# Appendiks med noteeksempler

Eksempel 1: Symfoni nr. 5, Sats 1, Takt 1-18

Eksempel 2: Symfoni nr. 5, Sats 1, Takt 72-109

Eksempel 3: Symfoni nr. 5, Sats 1, Takt 455-586

Eksempel 4: Symfoni nr. 5, Sats 2, Takt 1-71

Eksempel 5: Symfoni nr. 5, Sats 2, Takt 154-181

Eksempel 6: Symfoni nr. 5, Sats 3, Takt 105-212

Eksempel 7: Symfoni nr. 5, Sats 3, Takt 360-407

Eksempel 8: Symfoni nr. 5, Sats 3, Takt 427-482

Eksempel 9: Symfoni nr. 4, Sats 1, Takt 1-24

Eksempel 10: Symfoni nr. 4, Sats 1, Takt 37-53

Eksempel 11: Symfoni nr. 4, Sats 1, Takt 72-88

Eksempel 12: Symfoni nr. 4, Sats 2, Takt 50-123

Eksempel 13: Symfoni nr. 4, Sats 2, Takt 260-350

Eksempel 14: Symfoni nr. 4, Sats 3, Takt 1-21

Eksempel 15: Symfoni nr. 4, Sats 3, Takt 57-72

Eksempel 16: Symfoni nr. 4, Sats 4, Takt 57-96

Eksempel 17: Symfoni nr. 4, Sats 4, Takt 218-317

Eksempel 18: Symfoni nr. 4, Sats 4, Takt 441-527



# Eksempel 1: Symfoni nr. 5, Sats 1, Takt 1-18

## I.

Tempo molto moderato.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti

4 Corni in F.

3 Trombi in B.

3 Tromboni.

Timpani.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

4

5

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Timp.

## A

9

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Timp.

18

Fl. *sempre dolce* *sf*

Ob. *sempre dolce* *sf*

Clar. *sempre dolce* *sf*

Fag. *p*

Cor. *p*

Tr. *p*

Trh. *p*

Timp. *dim. molto*

I. *poco flautato* *p*

VI. *poco flautato* *p*

II. *poco flautato* *p*

V. *poco flautato* *p*

Vcl. *mp*

C. B. *mp*

12

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Timp.

15

B

Fl. *I. mare.*

Ob. *p*

Clar. *p*

Fag. *p*

Cor. *p*

Timp. *pp*

71

Clar.  
Flg.  
Timp.  
I.  
VI.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.-B.

*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*

78

Clar.  
Flg.  
I.  
VI.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.-B.

*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*

75

Clar.  
Flg.  
I.  
VI.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.-B.

*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco f*  
*f*  
*dim. molto al*

81

Clar.  
Flg.  
I.  
VI.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.-B.

*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*  
*poco p*  
*f*  
*dim. molto al*

83 *lugubre*  
*poco meno mf*

85 *patético*  
*poco forte*

87 *arreso.*  
*poco a poco al*  
*un pochetti. al*  
*un pochetti. al*  
*un pochetti. al*

89 *allargando al*



**Largamente.**

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Val. C.B.

*ppp* *poco f* *f* *f e patetico* *f e patetico* *f e patetico* *f e patetico*

**M**

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Val. C.B.

*p* *mf* *f* *mf* *p*

104

Fl. *poco a poco meno*

Ob. *poco a poco meno*

Clar. *poco a poco meno*

Bass. *poco a poco meno*

Cor. *poco a poco meno*

Tr. *poco a poco meno*

Tbn. *poco a poco meno*

Timp. *poco a poco meno*

I. *poco a poco meno*

VI. *poco a poco meno*

II. *poco a poco meno*

V. *poco a poco meno*

Vol. *poco a poco meno*

C.B. *poco a poco meno*

100

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Clar. *cresc.*

Bass. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Tr. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Timp. *cresc.*

I. *cresc.*

VI. *cresc.*

II. *cresc.*

V. *cresc.*

Vol. *cresc.*

C.B. *cresc.*

108 moderato al

Fl. N

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Timp.

moderato al

I. N

VI. meno f

II. meno f

V. meno f

Vcl. meno f

C.B. meno f

450

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Timp. I. II. V. Vcl. C.B.

461

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Timp. I. II. V. Vcl. C.B.



503

**Presto.**

Fl. *poco a poco cresc.*

Ob. *poco a poco cresc.*

Clar. *poco a poco cresc.*

Fag. *poco a poco cresc.*

Cor. *poco a poco cresc.*

Tr. *poco a poco cresc.*

Trb. *poco a poco cresc.*

Timp. *poco a poco cresc.*

I. **Presto**

VI. *poco a poco cresc.*

II. *poco a poco cresc.*

V. *poco a poco cresc.*

Vel. *poco a poco cresc.*

C.B. *poco a poco cresc.*

492

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Clar. *cresc.*

Fag. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Tr. *cresc.*

Trb. *cresc.*

Timp. *cresc.*

I. *cresc.*

VI. *cresc.*

II. *cresc.*

V. *cresc.*

Vel. *cresc.*

C.B. *cresc.*

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Vcl. C.B.

*515*

*516*

*517*

*518*

*519*

*520*

*521*

*522*

*523*

*524*

*525*

*526*

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Vcl. C.B.

*527*

*528*

*529*

*530*

*531*

*532*

*533*

*534*

*535*

*536*

*537*

*538*



539 **R**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Timp.  
I.  
II.  
Vcl.  
C.B.

557 **Piu Presto.**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Timp.  
I.  
II.  
Vcl.  
C.B.



563

**S**

Fl. *piu. ff*

Ob. *piu. ff*

Clar. *piu. ff*

Fag. *piu. ff*

Cor. *piu. ff*

Tr. *piu. ff*

Tr.h. *piu. ff*

Timp. *piu. ff*

I. *piu. ff*

VI. *piu. ff*

II. *piu. ff*

V. *piu. ff*

Vel. *piu. ff*

C.B. *piu. ff*

**S**

*poco / marcialissimo*

575

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Clar. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tr. *ff*

Tr.h. *ff*

Timp. *ff*

I. *ff*

VI. *ff*

II. *ff*

V. *ff*

Vel. *ff*

C.B. *ff*

0

*Andante mosso, quasi allegretto.*

Fl. Ob. Clar. Fag. Conr. I. II. Vcl. C.B.

16

*Andante mosso, quasi allegretto.*

Fl. Ob. Clar. Fag. Conr. I. II. Vcl. C.B.

23

Fl.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
I.  
II.  
V.  
Vel.

30

Fl.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
I.  
II.  
V.  
Vel.

37

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Trb.  
Timp.  
I.  
II.  
V.  
Vel.  
C.B.

This is a page from a musical score, likely for a symphony. The page is numbered '44' in the top left corner. It contains multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), Tuba (Tub.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (V.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (C.B.). The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). A section of the score is labeled with a large 'B' in the center. The page is oriented horizontally, with the staves running from left to right.





16

92



Fl. *cresc. molto*  
 Ob. *dim. p*  
 Clar. *dim. p*  
 Fag. *dim. molto*  
 Cor. *mf cresc. molto*  
 Tr. *dim. molto*  
 Tbn. *dim. molto*  
 Timp. *cresc.*  
 V. *mf cresc. molto*  
 C.B. *dim.*

Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Clar. *ff*  
 Fag. *ff*  
 Cor. *ff*  
 Tr. *ff*  
 Tbn. *ff*  
 Timp. *ff*  
 V. *ff*  
 C.B. *ff*



180

Fl. I. Solo. p

Ob. p

Fag. p

Timp. ppp poco marc.

I. ppp

VI. ppp

II. ppp

V. ppp

Vel. ppp

186

Ob. ppp

Fag. ppp

Cor. pp

Timp. ppp

I. ppp

VI. ppp

II. ppp

V. ppp

Vel. ppp

C.-B. ppp

125

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tromb.  
Timp.  
I.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.B.

149

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Tub. Timp. I. II. Vcl. C.B.

137

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Tub. Timp. I. II. Vcl. C.B.

173

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. VI. C.B.

162

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. VI. C.B.

197

*poco a poco meno*

Fl. Ob. Clar. Bas. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Va. C.B.

185

Fl. Ob. Clar. Bas. Cor. Tr. Trb. Timp. I. VI. II. V. Va. C.B.

209

360

**L**

V.I. V.II. V. Vel. C.B.

371

Fl. Clar. V.I. V.II. V. Vel. C.B.

383

**M**

Fl. Clar. Bas. V.I. V.II. V. Vel. C.B.

395

Fl. Clar. Bas. Cor. Timp. V.I. V.II. V. Vel. C.B.



[illegible][illegible]



Fl. *poco a poco cresc.*

Ob. *poco a poco cresc.*

Clar. *poco a poco cresc.*

Fag. *poco a poco cresc.*

Cor. *poco a poco cresc.*

Tr. *poco a poco cresc.*

Tbn. *poco a poco cresc.*

Tub. *poco a poco cresc.*

Timp. *poco a poco cresc.*

I. *poco a poco cresc.*

II. *poco a poco cresc.*

V. *poco a poco cresc.*

Vcl. *poco a poco cresc.*

C.B. *poco a poco cresc.*

Fl. *poco a poco cresc.*

Ob. *poco a poco cresc.*

Clar. *poco a poco cresc.*

Fag. *poco a poco cresc.*

Cor. *poco a poco cresc.*

Tr. *poco a poco cresc.*

Tbn. *poco a poco cresc.*

Tub. *poco a poco cresc.*

Timp. *poco a poco cresc.*

I. *poco a poco cresc.*

II. *poco a poco cresc.*

V. *poco a poco cresc.*

Vcl. *poco a poco cresc.*

C.B. *poco a poco cresc.*

453

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Tub. Timp. I. VI. II. V. Val. C.B.

460

Fl. Ob. Clar. Fag. Cor. Tr. Tbn. Tub. Timp. I. VI. II. V. Val. C.B.

Un pochettino stretto.

467

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Timp.  
I.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.B.

474

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tbn.  
Timp.  
I.  
II.  
V.  
Vcl.  
C.B.

Eksempel 9: Symfoni nr. 4, Sats I, Takt 1-24

To Ero Jærgfelt

Symphony No. 4  
in A minor, Op. 63  
(1911)

I.

Tempo molto moderato, quasi adagio.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarineti in A.

2 Fagotti.

4 Corni in F.  
II. III. IV.

2 Trombe in F.

3 Tromboni.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabbasso.

I Vello Solo.

Tempo molto moderato, quasi adagio.

22 Clar.  
a 2 poco larg.

Fag. cresc. p  
gost. nat.  
cresc. p  
gost. nat.  
cresc. pp

Cor. cresc. p  
gost. nat.  
cresc. pp

Viol. I. cresc. p  
poco dim.

Viol. II. cresc. p  
poco dim.

Viola. cresc. p  
poco dim.

Vallo. cresc. p  
poco dim.

C-basso. cresc. p  
poco dim.

senza sord.  
poco larg. mp

[illegible]

Eksempel 10: Symfoni nr. 4, Sats 1, Takt 37-53

35

41

Tempo I.

47

48

Tempo I.

## Eksempel 11: Symfoni nr. 4, Sats 1, Takt 72-88

71

Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola

poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.

73

Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola

poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.

75

Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola  
Fl.  
Clar.  
Viol.  
Viola

poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.  
poco cresc.

[illegible]



The first system of the musical score for "The Swan" begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo/mood is indicated as "And.te". The score is arranged for six instruments: Flute I Solo, Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The Flute I Solo part starts with a melodic phrase marked "ff" and "6". The Clarinet part has a similar melodic line marked "pp". The Bassoon part has a single note marked "f". The Violin and Viola parts have a continuous melodic line marked "f". The Cello/Double Bass part has a single note marked "f".

83

Fl. I Solo. *mp*

Clar. *mp*

Bass. *mp*

Timp. *pp*

Viol. *p*

Viola *p*

85

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Trump.

Viol. I.

Viol. II.

Viola

Vcllo & C. B.

*p subito*

85

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Trump.

Viol. I.

Viol. II.

Viola

Vcllo & C. B.

*p subito*



## Eksempel 12: Symfoni nr. 4, Sats 2, Takt 50-123

[illegible][illegible]

116

**D**

Fl. *p*

Ob. *p*

Clar. *p*

Cor. *p*

Timp. *p*

*morendo*

II. *ppp sempre*

IV. *ppp sempre*

Viol. *pp*

**D**

*pp assai*

134

**D**

I. Solo. poco rit.

Ob. *pp*

Cor. *ppp sempre*

Viol. *ppp sempre*

Timp. *ppp sempre*

*morendo*

Viol. *pp*

*dim.*

*ppp*

*dim.*

*pp*

*mp*

*mp*

*poco rit.*

[illegible]

2660b.

Flute

Clar.

Timp.

Viol. V.

Viola

Violoncello

Double Bass

mf

pp

dim.

dimin. essent

ppp

[illegible]

245 Viol.

The musical score for the Violin part, measures 245-250, is written on a single staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody begins in measure 245 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. In measure 246, there is a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. Measure 247 contains a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, and F4. Measure 248 features a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4. Measure 249 has a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, and D4. The final measure, 250, contains a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, and F4. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) at the beginning and end, and *div.* (divisi) in measures 247 and 249. There are also markings for *crrego.* (crescendo) and *p* (piano).

255

Ob.

Clar.

K Doppio più lento. ( $\text{♩} = \text{♩}$ ) I. Solo.

*mf*

*mf*

Viol.

*mf*

*p*

*pp sempre*

*div.*

*pp sempre*

*pp sempre*

K Doppio più lento. ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

[illegible][illegible]

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tromb.  
Timp.

mf  
cresc.  
mf  
cresc. poco a poco  
mf  
cresc. poco a poco  
pp poco a poco cresc. al

Viol.

mf  
p  
f  
pp

[illegible]

### III.

pp

Fl.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Tronb.

Timp.

*p*

*a. 2*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*p*

I. Solo

*p*

*f*

[illegible]

Sym. 4: III / 103



## Eksempel 15: Symfoni nr. 4, Sats 3, Takt 57-72

[illegible]

67 Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Tr. in E.  
Tromb.  
Timp.  
Viol.  
div. pizz.  
73 Fl.  
Clar. I Solo.  
Fag.  
Cor. III.  
Timp.  
Viol.  
con sord.  
con sord.  
con sord.  
Vcllo.

Eksempel 16: Symfoni nr. 4, Sats 4, Takt 57-96

46 Fl. a 2  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Viol.  
Cello  
Double Bass  
Timp.  
Bf

57 Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Viol.  
Cello  
Double Bass  
Timp.  
Bf

77 Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Viol.  
Cello  
Double Bass  
Timp.  
Cf

87 Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Viol.  
Cello  
Double Bass  
Timp.  
Cf

[illegible]

## 204

218

[illegible]

Viol.

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

Violins I and II: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Violas: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Cellos/Contrabass: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Measures 226-230 show a gradual increase in dynamics, with a *dim.* marking at the end of measure 230.

Violins I and II: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Violas: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Cellos/Contrabass: Sustained notes with a melodic line in the right hand.

Measures 230-235 show a gradual increase in dynamics, with a *dimin. molto* marking at the end of measure 235.

Musical score for "The Rose Tree" (No. 100). The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Moderato". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 24. The vocal parts are labeled "Soprano", "Alto", "Tenor", and "Bass". The piano part is labeled "Piano". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *pp*, *mf*, *pizz.*, *div.*, *unis.*, *mp*). The lyrics are written below the vocal parts.

248

[illegible][illegible]

239

Viol. I. *mp*

Viol. II. *mp*

Viola. *p*

Viollo. *p*

C-basso. *mp*



270 **K**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor. III, IV  
Viol.  
Vcl. contr.

*P dolce*  
*p*  
*mp*  
*Cor. I Solo*  
*p*

279 **K**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Cor. III, IV in E  
Viol.  
Vcl. contr.

*P dolce*  
*p*  
*mp*  
*Vcl. contr.*  
*mp dolce*  
*p*

288 **K**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Cor. III, IV  
Viol.  
Vcl. contr.

*P dolce*  
*p*  
*mp*  
*Vcl. contr.*  
*mp*

297 **K**

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
Vcl. contr.

*P dolce*  
*p*  
*mp*  
*Vcl. contr.*  
*mp*



[illegible][illegible]

## Eksempel 18: Symfoni nr. 4, Sats 4, Takt 441-527

[illegible][illegible][illegible]

487

Viol. I. **W** (Griffbrett.) *ppp* *sempre ppp*

Viol. II. (Griffbrett.) *ppp* *sempre ppp*

Viola. (Griffbrett.) *ppp* *sempre ppp*

Vello. (Griffbrett.) *ppp* *sempre ppp*

Chasso. *mar.* *pp* *sempre ppp*

500

I. Solo. *f* *p* *mf*

Fl. *p*

Ob. *f* *p*

Viol. I. *p* *sf*

Viol. II. *p* *sf*

Viola. *p* *sf*

Vello. *p* *sf*

Chasso. *p* *sf*

513

Viol. I. *mf dolce* *pp*

Viol. II. *mf dolce* *pp*

Viola. *mf dolce* *pp*

Vello. *mf dolce* *pp*

Chasso. *mf dolce* *pp*





